Mester



VOLUME XXI SPRING 1992 NUMBER 1

MESTER



VOLUME XXI SPRING 1992 NUMBER 1

We wish to thank the Department of Spanish and Portuguese, the Graduate Students Association, the Latin American Center, UCLA, and Mrs. Karen Reeve for making this issue possible.

MESTER is sponsored by the Graduate Students Association, University of California, Los Angeles. It publishes critical articles, interviews and book reviews in Spanish, Portuguese and English. To be considered for publication, manuscripts should follow the *New MLA Style Sheet*. Preference will be given to manuscripts which do not exceed 15 pages. The original and *three* copies are required for all work. Please do not write author's name on manuscripts: attach cover letter. The original of rejected articles will be returned on request if sufficient loose postage accompanies the manuscript. Submissions that are being considered by another journal or by a publisher are not accepted. Authors receive five complimentary copies of the issue in which their work appears.

Manuscripts, subscriptions and editorial correspondence should be addressed to: *MESTER*, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles, Los Angeles, California 90024-1532.

MESTER is published semiannually. It is affiliated with the Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles. The annual subscription rate is US$30.00 for institutions, US$24.00 for Latin America, US$18.00 for individuals and US$12.00 for students. Add US$5.00 for subscriptions outside of the United States, Canada, and Mexico. Please make checks payable to *MESTER*.

MESTER is indexed in the MLA International Bibliography.
MESTER is a member of CELJ, the Conference of Editors of Learned Journals.

ISSN 0160-2764



Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XXI SPRING 1992 Number 1

CONTENTS

This issue is dedicated to the memory of

RICHARD MARK REEVE
(1935-1992)

El pasado 4 de febrero, a los 56 años de edad, fallecía inesperadamente el profesor Richard M. Reeve, dejando tras de sí un gran vacío en el Departamento de Español y Portugués de UCLA.

Richard Reeve obtuvo su doctorado de español en la Universidad de Illinois con una tesis sobre Carlos Fuentes preparada bajo la dirección de Luis Leal. Tras trabajar brevemente en Ohio State University, en 1968 entró a formar parte del Departamento de Español y Portugués de UCLA, donde permaneció hasta su muerte, a excepción del año académico 1972-73, en que fungió como Mellon Visiting Professor of Spanish en la Universidad de Pittsburgh. Su actividad investigadora se centró en la literatura latinoamericana contemporánea, con especial énfasis en la narrativa mexicana actual. Además de numerosos artículos y reseñas, es autor de una bibliografía fundamental de Carlos Fuentes ("An Annotated Bibliography on Carlos Fuentes: 1949-1969," *Hispania* 1970; más tarde reimpresa individualmente por la AATSP). Sin embargo, era también un gran conocedor y amante del teatro—incluso estudió en México bajo la dirección de Cipriano Rivas Cherif—, como lo demuestra su importante edición, en colaboración con Gerardo Luzuriaga, de *Los clásicos del teatro hispanoamericano* (1975).

Todos sus colegas y alumnos con los que hemos hablado para elaborar esta nota coinciden en destacar, además de sus grandes dotes humanas (bondad, paciencia, carácter conciliador), su profunda dedicación a la enseñanza y su gran amor por la cultura y la literatura latinoamericanas. Siempre dispuesto a prestar libros y apoyo, a regalar bibliografías y consejos, todos sus estudiantes y colegas concuerdan en que Richard Reeve era un gran pedagogo, que sabía transmitir a los alumnos un entusiasmo siempre renovado por la literatura latinoamericana—era capaz de leer mil veces una obra como si fuera la primera vez. En sus clases fomentaba la participación de los estudiantes, animándonos a explorar diversos caminos y a publicar nuestros trabajos. Durante muchos años fue asesor de la filial de la Spanish National Honor Society, Sigma Delta Pi, en UCLA, estimulando con ello a varias promociones de estudiantes a desarrollar su interés por la literatura hispánica. En reconocimiento a su dedicación a la enseñanza subgraduada, sus familiares y amigos han establecido un legado para otorgar anualmente un premio al mejor trabajo escrito en los cursos subgraduados que impartía.

Hombre de variados intereses, que incluyen la jardinería, la filatelia y

los trenes eléctricos, América Latina fue sin duda su mayor pasión, desde que en 1953-56 viajara por Perú, Paraguay y Uruguay en representación de la Iglesia Mormona, de la que fue siempre miembro activo. Posteriormente residió también en México y Argentina. Este cariño por nuestro continente tuvo oportunidad de transmitirlo a cientos de estudiantes a través de su curso sobre civilización y cultura latinoamericanas, el más nutrido de nuestro departamento y cuya ''carga'' asumía siempre con entusiasmo.

Richard Reeve fue asesor de *Mester* desde 1977 y colaboró en los números 11.1 y 12.1-2 con sendos ensayos sobre Carlos Fuentes y Agustín Yáñez. Por medio del presente volumen, que recoge cinco trabajos sobre literatura mexicana (dos de ellos especialmente solicitados para este fin: los de sus colegas Gerardo Luzuriaga y Susan Schaffer), *Mester* se quiere sumar a las voces de condolencia por su muerte y rendirle un merecido homenaje.

—El Consejo Editorial

Mester, Vol. xxi, No. 1 (Spring, 1992)

Un romance en América: Trabajos de la memoria

Cuando—hacia 1905—Ramón Menéndez Pidal emprendió un recorrido por los países de Sudamérica con el propósito de recoger muestras del romancero tradicional, pese al éxito relativo de su empresa pudo confirmar su intuición de que la América española conservaba tesoros que ya habían desaparecido de la memoria de los españoles peninsulares. Hasta la época de este viaje dominaba entre los estudiosos la certeza de que las canciones que circulaban en los pueblos americanos nada, o muy poco, tenían que ver con el antiguo romancero español. Aun el propio Marcelino Menéndez y Pelayo, al publicar el Tomo X de su *Antología de poetas líricos castellanos* se hacía eco de dicha carencia si bien no dejaba de mencionar la noticia aportada hacia 1874 por Rufino José Cuervo, quien había oído a un campesino del valle de los Andes recitar el romance de Bernardo del Carpio y el de los infantes de Lara. Esta noticia, que, sumada a ciertas deducciones, habían avivado la esperanza de Menéndez Pidal, le fue aún ampliada al año siguiente de su recorrido americano, en 1906, en una carta que el propio Cuervo le enviara desde París relatándole cómo conoció al campesino Manuel González, protagonista del episodio famoso, y cómo, durante un viaje que a continuación hicieron juntos, éste fue recitando sin parar versos muy antiguos aprendidos de su padre, que no sabía leer, junto a otros modernos que versaban sobre acontecimientos de la vida colombiana, y cómo, "Después de estar con él como cuatro horas sin que cesara en su recitación, le dije que ya se le iría agotando su caudal, a lo que respondió: 'Puedo seguir hoy y mañana y pasado mañana y aún me quedará qué recitar'" (Menéndez Pidal 48).

Tal prodigio de memoria —pensaba Menéndez Pidal— no podría encontrarse en España por las mismas fechas. En España, en efecto, ya la memoria popular no alcanzaba a retener muestras de tanta antigüedad —ni existían hombres tan memoriosos como Manuel González— y el viaje que hiciera por América, entre otras afortunadas circunstancias, lo convenció de que, por paradójico que pareciese, la busca de pervivencias

del romancero primitivo debía emprenderse fuera de España, entre los pueblos sefardíes desparramados por Europa desde 1492, o en los pueblos de la América española. La difusión y pervivencia del antiguo romancero en tierras americanas debía de obedecer, según Menéndez Pidal, a la combinación de dos factores, uno positivo y otro, curiosamente, negativo. En primer lugar, la llegada de los españoles a estas tierras se produjo en un período —entre fines del siglo XV y comienzos del XVI— en que la producción y circulación de romances en la península estaba en pleno apogeo, y existen numerosos testimonios de cómo los soldados los repetían en las más variadas circunstancias. El segundo factor, el negativo, era la total escasez de mujeres españolas en América. Dado que de las mujeres indias no podía desde luego esperarse un apego especial por los romances, al faltar la mujer española faltaba el principal agente de la circulación y sobre todo de la transformación del romancero, lo cual había de traer como consecuencia una suerte de detenimiento en esta transformación. Esta falta, pues, debió seguramente de suplirse con la circulación de impresos en pliegos sueltos. En América, deduce Menéndez Pidal, más que una tradición de romances orales, hubo una tradición de romances escritos y ello explica a la vez su conservadurismo y la actividad repetidora por parte de hombres dotados de una memoria capaz de retener todo lo que estos pliegos impresos contenían. Puede decirse que, en cierto modo, los romances se difundieron en América como los cantares de gesta lo habían hecho en España, basados en el apoyo que prestaba a la memoria la impresión, muchas veces manuscrita, del poema.

Pero volviendo al viaje de 1905, digamos que lo relativo de su éxito se debió al hecho de que Menéndez Pidal, no pudiendo ponerse directamente en contacto con las gentes del pueblo, sólo alcanzó a recoger noticias de los pocos estudiosos que a esas fechas se estaban dedicando a la elaboración de cancioneros populares en distintos países de América. Este contacto más bien indirecto, fue sin embargo suficiente para convencerlo de la certeza de sus intuiciones y para encaminarlo hacia nuevas búsquedas. Entre las muestras que llamaron su atención se encuentran las del antiguo romance conocido como *Las señas del marido* o *Las señas del esposo.* La versión más antigua, entre las conocidas, de este romance es la que se encuentra en la célebre recopilación *Primavera y flor de romances* hecha por Wolf y Hofmann, y publicada en Berlín en 1806. Tal recopilación está basada en los cancioneros de Amberes y de Zaragoza publicados a mediados del siglo XVI, y, como lo señaló con énfasis Menéndez y Pelayo, se trata de un estudio de valor insuperable. Ahí, pues, se encuentra la versión más antigua, que es ésta:

—Caballero de lejas tierras — llegaos aca y pareis
hinquedes la lanza en tierra — vuestro caballo arrendeis
preguntaros he por nuevas — si mi esposo conoceis.
—Vuestro marido, señora, — decid, ¿de que señas es?
—Mi marido es mozo y blanco — gentil hombre y bien cortes,
muy gran jugador de tablas — y tambien del ajedrez.
En el pomo de su espada — armas trae de un marques
y un ropon de brocado — y de carmesi el enves:
cabe el fierro de la lanza — trae un pendon portugues
que gano en unas justas — a un valiente frances.
—Por esas señas, señora, — tu marido muerto es:
en Valencia lo mataron, — en casa de un ginoves;
sobre el juego de las tablas — lo matara un milanes.
Muchas damas lo lloraban, — caballeros con arnes,
sobre todo lo lloraba — la hija del ginoves;
todos dicen a una voz — que su enamorada es;
si habeis de tomar amores, — por otro a mi no dejeis.
—No me lo mandeis, señor, — señor, no me lo mandeis,
que antes que eso hiciese, — señor, monja me vereis.
—No os metais monja, señora, — pues que hacello no podeis,
que vuestro marido amado —delante de vos lo teneis.[1]

Vistas las cosas en perspectiva, nada tiene en realidad de extraño que Menéndez Pidal encontrara tantos rastros del viejo cancionero español y, en particular, variantes del romance de *Las señas del esposo*. Trabajos que siguieron al suyo fueron mostrando la amplia circulación de dicho romance en los países hispanoamericanos y, entre las investigaciones más recientes, la recopilación de Mercedes Díaz Roig y Aurelio González confirma que, por ejemplo en México, éste es el romance que ofrece una mayor cantidad de variantes, además de derivaciones más o menos curiosas.

Tratándose de un tema como el que desarrolla, es necesario poner atención a lo que la memoria ha conservado o transformado y a lo que la imaginación colectiva pudo, en ciertas circunstancias, producir como novedad. Según Menéndez y Pelayo, el problemático reconocimiento del marido que vuelve de la guerra es tema recurrente en la poesía popular de todos los países. Así, la misma situación es relatada en canciones de lengua alemana, francesa, inglesa, italiana o portuguesa y, de hecho, su antecedente más antiguo se encuentra en *La odisea*. En el propio cancionero español se encuentran diseminadas numerosas composiciones con este tema y bajo diversos nombres. Respetando la observación de Menéndez y Pelayo, debemos nosotros a la misma vez observar que aunque el tema y las circunstancias generales se repitan, lo que hace que una composición pueda ser identificada a través de sus variantes, es la conservación

de rasgos específicos, tanto temáticos como formales. En el caso del romance de *Las señas del esposo*, encontramos siempre el diálogo entre la mujer y el incógnito marido,[2] diálogo que en lo temático tiene un desarrollo y un desenlace peculiares, y en lo formal tiende a repetir no sólo la misma organización estrófica sino incluso la rima aguda en *é*. Por eso, en su viaje de 1905, Menéndez Pidal hubo de identificar de inmediato como una variante del citado romance esta versión que le fue proporcionada en Lima:

—Catalina, lindo nombre, rico pelo aragonés,
mañana me voy a España, ¿qué encargáis o qué queréis?
—¡Ay, caballero de mi alma!, un encarguito le haré:
si lo viese a mi marido, dos mil abrazos le dé.
—Dime las señas que tiene, que lo pueda conocer.
—El es un gallardo joven, en el hablar muy cortés,
en la copa del sombrero lleva un peine aragonés,
y en el puño de la espada carga las armas del rey.
—Catalina, lindo nombre, rico pelo aragonés,
por las señas que me das, tu marido muerto es:
en la plaza de los turcos, muerto por un genovés.
También me hizo un encarguito: que me case con usted,
y que cuide la familia como él lo solía hacer.
—¡Ay, caballero de mi alma, por ahí no me engaña usted!
Si seis años lo he aguardado, otros seis lo aguardaré;
y si acaso no viniere, de monja me entraré.
Tres fijos varones tengo, al rey se los enviaré,
que acrecenten sus vasallos y reconozcan su fe;
tres hijas mujeres tengo que al convento que entrare
con ellas me entraré
....
Aquí se acaban los versos — de una famosa mujer,
hablando con su marido — sin poderlo conocer. (18)

Como vemos, la filiación en este caso es segura: se trata de una moderna versión del romance viejo recogido en *Primavera y flor de romances*. En esta versión, que se inicia con un parlamento del marido, éste se muestra más activo que en el romance viejo. La versión, mutilada hacia el final, omite los versos de reconocimiento, rasgo muy frecuente en las versiones españolas de las que difiere sin embargo en el hecho de mantener los versos del romance viejo en los que el marido intenta despertar los celos de su mujer, cosa que a Menéndez Pidal le parece "verdaderamente notable," así como en el hecho de conservar la caracterización del marido como hombre aficionado a los juegos de azar. Al respecto, Menéndez

Pidal no dejó de notar en esta versión la alteración de la palabra *truco* que aquí se ha convertido en *turco*, lo que hace, mediante un azar digno del entusiasmo de los surrealistas, que el marido muera *en la plaza de los turcos* y no *en la plaza de los trucos*. Pero tal vez todavía más notable sea la inclusión de los versos finales con los que irrumpe en escena el narrador para anunciar el final del romance. Este final, que Menéndez Pidal encontró en otras versiones recogidas en América, es evidentemente un añadido posterior y acaso un detalle americano. Sin embargo, aunque posterior, dicho añadido nos retrotrae a una enunciación poética más primitiva. La autopresentación del narrador en circunstancias precisas —el momento en que da inicio o fin a su cantar— es una característica de la poesía juglaresca que el romance recoge, pero atenuadamente, en fórmulas que suelen servir de presentación al parlamento de algún personaje. Tal irrupción del cantor —o narrador— en su propia narración da a toda la escena un toque de realismo que invita a ver en la entonación de los versos un espectáculo único y actual, desarrollándose frente a nuestros ojos. Esta suerte de dramatización, tan frecuente en las declamaciones populares de la Edad Media europea, encuentra una larga descendencia en los cancioneros populares de América, lo cual es otra prueba de su arraigo en la tradición hispánica más antigua. Una versión recogida en Chile muestra su correspondencia con el desenlace de la versión limeña según una fórmula que, a la vez que nos remite a la tradición juglaresca, cobra una gran actualidad entre nosotros. Dicho desenlace es así:

> Aquí se acaba el corrido — de esta honrada mujer
> que hablando con su marido, — no lo puede conocer.
> (Menéndez Pidal 22)

La palabra *corrido*, que en México designa una composición derivada del romance cuya historia es más o menos reciente, es original de Andalucía como designación popular del romance. *Corrío, corrido* o *carrerilla,* son voces que designan gráficamente la característica de esta composición cuyas estrofas se suceden indefinidamente y cuya ejecución suele acompañarse con el rasgueo también reiterativo de la guitarra. Así, el vocablo *corrido* que aparece en el desenlace de esta versión de *Las señas del marido* es una adopción chilena del original andaluz. Este desenlace que, como el de la versión limeña, nos retrotrae a una forma de enunciación de tipo juglaresco, suena familiar a nuestros oídos pues es en todo semejante a numerosos desenlaces que provienen de composiciones populares mexicanas donde el vocablo alcanzó la mayor fortuna. En efecto, tal fortuna alcanzó ahí dicho vocablo que ahora entendemos por *corrido* casi exclusivamente el tipo de composición que comenzó a tomar forma en México hacia finales del siglo pasado y que alcanzó su apogeo en la pri-

mera mitad del presente, sobre todo en los fervientes años de la Revolución. Pero esta forma popular, que obviamente proviene del romance, no es idéntica a éste. En el prólogo a su conocida antología *El corrido mexicano*, Vicente T. Mendoza se esfuerza por demostrar las características diferenciales del corrido en relación con el romance. El corrido surge —según Mendoza— de la adaptación no sólo del romance sino también de la jácara, la copla y el cantar, lo que tiene como resultado un tipo de composición de mayores variaciones tanto en lo formal como en lo temático, e incluso en el humor: el corrido, en efecto, puede ir de lo trágico a lo cómico, pasando por lo paródico. Aparte de la organización estrófica del corrido —cuartetas con rima tanto asonante como consonante y no la tirada de octosílabos con rima asonante en los versos pares— tal vez una diferencia central, aunque sutil, sea el hecho de que el romance presenta una tendencia al diálogo directo, mientras que el corrido tiende a preferir el desarrollo enunciativo de la primera o de la tercera persona. En el corrido el enunciador suele ser el propio protagonista o un testigo cercano a los hechos y ello pone al auditorio directamente ante el habla, siempre cargada de temperamento, de un personaje próximo y preciso. Tal circunstancia determina que muchas veces la voz del enunciador —su tonalidad, sus accidentes y matices— resulte más importante que los hechos que esta voz narra. Ese desplazamiento señala en el corrido un mayor interés por la interioridad, es decir una mayor definición del individuo y esto puede ser entendido como muestra de evolución en el género. Si comparamos las citadas versiones del romance de *Las señas del marido* con el corrido de *La viuda abandonada*, que indudablemente lo retoma, quizá tales características encuentren una conveniente ejemplificación. Observemos que el corrido de *La viuda abandonada* (o *La viuda negra*) tiene a su vez su propio ciclo de variantes; entre ellas hemos seleccionado una que, aunque a primera vista pueda parecer chocante, no deja de responder a necesidades profundas:

Yo soy la recién casada que naiden me gozará,
me abandonó mi marido por la mala libertad.

Oiga señor, por fortuna, ¿que no ha visto a mi marido?
Señora no he visto nada deme una seña y le digo.

Mi marido es alto y rubio muy mal parecido no es,
y en la muñeca derecha tiene un letrero en francés.

Por las señas que usted da, su marido muerto es,
en la ciudad de Valencia lo ha matado un japonés.

Tres años que lo he esperado, otros tres lo esperaré
si a los seis años no viene con otro me casaré.

Me puse mi falda negra, y un velo negro también,
luego me vi en el espejo ¡qué buena viuda quedé!

Ya con ésta me despido yéndome hacia la cañada;
y aquí se acaba el corrido de la viuda abandonada.

Este corrido (tomado del cancionero popular de Antonio Salgado Herrera, *Los máximos corridos mexicanos,* y muy próximo a los recopilados por Mercedes Díaz Roig y Aurelio González) es una prueba de la pervivencia del romance de *Las señas del marido* en la memoria popular de México. Conserva, en sus estrofas centrales, la rima en *é*, conserva el diálogo sobre las señas (ciertamente con deformaciones peregrinas como la transformación del *ginovés,* o *milanés,* en *japonés*) y también reproduce versos totalmente idénticos al de algunas versiones (''Mi marido es alto y rubio/muy mal parecido no es . . . su marido muerto es,/en la ciudad de Valencia'') junto a otros de identidad parcial. Sin embargo no se trata de una versión del romance sino, obviamente, de una parodia que, como es esperable, conserva el original en negativo. Podría analizarse el curioso desarrollo temático de esta composición —que presenta tres momentos en la evolución psicológica de la mujer: primero como recién casada dispuesta a mantener su fidelidad pese al abandono de que es víctima, luego planeando un nuevo casamiento para el caso de que los tres años que lleva de abandono se dupliquen, por último aceptando entusiasmada la supuesta viudez que la deja en condiciones de intentar otra aventura amorosa— pero en este trabajo sólo me interesa hacer notar que, frente al invariable convencionalismo del retrato femenino que nos entregan las versiones del romance, el corrido elabora una imagen de vívidos colores que da prioridad a una psicología individual donde el temperamento se impone a la convención. Ello, desde luego, es resultado de la aproximación afectiva a que da lugar el desplazamiento de la narración hacia la primera persona.

Si esa transformación es visible en el aspecto temático, hay otra paralela que se hace visible en el aspecto formal. Como notamos, mientras en las versiones del romance hay invariablemente una sucesión indefinida de octosílabos con rima en los versos pares (o, si se quiere, una sucesión de versos de dieciséis sílabas de asonancia monorrima y divididos en hemistiquios de ocho sílabas), en el corrido hay una sucesión de cuartetas octosilábicas de rima variable. Se trata de una evolución natural. Si observamos con detenimiento, en las composiciones del tipo del romance existe ya la tendencia a constituir —en el interior del desarrollo indefinido—

unidades formales y temáticas de cuatro octosílabos, lo cual es una ley en este género de enunciación poética. El núcleo enunciativo de la poesía de base oral es una unidad (aproximadamente octosilábica) desdoblada o, en todo caso, compuesta de dos miembros: ello hace que la mínima expresión siempre sea una unidad rítmica con una fase tensiva y otra distensiva como en los refranes (''Quien mal anda/mal acaba'' o ''No por mucho madrugar/amanece más temprano''). En el caso del enunciado lírico —o narrativo— esta unidad desdoblada tiende a su vez a reproducirse en otra que le sirve de contrapeso de modo tal que el tema se desarrolla en una fase tensiva de dos versos y una distensiva de la misma duración (''Quisiera ser pajarillo/quisiera vivir volando/para asentarme en tu pecho/y dejar de andar llorando''): podríamos decir, entonces, que la cuarteta es la estrofa natural hacia la que tiende este género de poesía.

Releyendo las variantes del romance citadas en este trabajo podríamos notar la referida tendencia hacia la cuarteta: en la primera (''Caballero de lejas tierras...''), el desenvolvimiento del ritmo tiene algunos tropiezos precisamente a causa de que los períodos de cuatro octosílabos no están consolidados si bien se encuentran en estado embrionario. Por ejemplo, el primer período rítmico-semántico está compuesto más bien de seis octosílabos organizados a su vez en tres pares, donde el segundo par de octosílabos parece ser un pivote que cierra una unidad de entonación y a la vez abre la siguiente, es decir que tiene una función distensiva con respecto al par anterior, y tensiva con respecto al siguiente, como si esos tres pares de octosílabos estuvieran necesitados de desarrollarse hasta formar dos períodos mejor recortados; todo el movimiento rítmico de la composición, en realidad, es una accidentada búsqueda de la cuarteta. Por su parte, la segunda variante citada (''—Catalina, lindo nombre...'') está más próxima a la definición de cuartetas aunque todavía hay pares de octosílabos sueltos o bien realizando la doble función distensiva-tensiva. El cierre, sin embargo (''Aquí se acaban los versos...'') es una cuarteta nítida y a esa propiedad se debe no sólo su persistencia sino también su desarrollo y su futura función: esa cuarteta es lo más desprendible de toda la composición y ello explica la facilidad con que pudo posteriormente ser utilizada como esquema para el cierre de numerosos corridos que abordaron las más diversas temáticas y contaron las más diversas historias. Tal vez estas someras indicaciones alcancen a sugerir que el género del corrido —en cuyas composiciones las cuartetas han alcanzado la máxima autonomía que permite una estructura discursiva en cuya base está la sucesión de metros octosilábicos—representa un momento posterior en el cuadro de la evolución rítmico-temática de una de las formas más arraigadas en nuestro idioma.[3]

Así, en el secular desarrollo del romance de *Las señas del esposo* podemos ver el trabajo conservador-transformador de la memoria y, den-

tro de este marco, las presiones evolutivas de un género que como ninguno representa a la tradición de la poesía hispánica. En la dialéctica entre la necesidad de conservar y la necesidad de transformar, la memoria colectiva realiza operaciones cuyas leyes son quizá profundamente idénticas a las de la composición poética. Quizá el arte del verso no haya sido en el origen otra cosa que arte de la memoria.

Raúl Dorra
Universidad Autónoma de Puebla

NOTAS

1. Utilizamos en el presente trabajo la versión del romance recogida en la reedición con adiciones de *Primavera y flor de romances* presente en los tomos VI y VII de la *Antología de poetas líricos castellanos* de Marcelino Menéndez y Pelayo, en la edición correspondiente a 1952 (ver obras citadas).

2. En el *Romancero tradicional de México*, de Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, podemos observar que el tema de la identidad del marido ha ido debilitándose hasta hacer del antiguo romance un diálogo entre la mujer y un interlocutor anónimo. Podríamos describir, por lo tanto, estas versiones como incompletas ya que se han desprendido de un elemento dramático esencial. Incluso podemos advertir que esa desaparición del elemento dramático ha hecho posible que tales versiones fueran derivando hacia la composición de corridos paródicos o chuscos como los del ciclo de *La viuda abandonada.*

3. Desde luego, no es posible ignorar que los versos del *corrido* tienen también otras medidas. Ello no impide afirmar que el metro octosilábico es la tendencia natural de los procesos de la memoria popular o, más bien, colectiva. Incluso puede decirse que las composiciones hechas sobre metros más amplios suelen estar, en mayor o menor medida, permeadas por formas que provienen de la poesía culta.

OBRAS CITADAS

Díaz Roig, Mercedes, y Aurelio González. *Romancero tradicional de México.* México: UANAM, 1986.

Mendoza, Vicente T. *El corrido mexicano.* México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Menéndez Pidal, Ramón. *Los romances en América y otros estudios.* 6ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1958.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos.* 10 tomos. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1952.

Salgado Herrera, Antonio. *Los máximos corridos mexicanos.* México: Anaya Editores, 1985.

Mester, Vol. xxi, No. 1 (Spring, 1992)

Teatro y Revolución: Apuntes sobre la Revista Política en México

A la memoria de Richard Reeve

1. Entre los fenómenos culturales ocurridos en México a partir de la guerra civil de 1910 y asociados con ella, tales como el Muralismo y la Novela de la Revolución, se encuentra también el Teatro de Revista Política. De este interesantísimo movimiento teatral se conoce muy poco, sin embargo, debido a que las historias generales de teatro y literatura mexicana apenas se ocupan de él, y a que, cuando lo hacen, es por lo general para denigrarlo como una forma de diversión de escaso o ningún valor, perteneciente al "género chico," al "género ínfimo" o simplemente al "teatro frívolo." Los pocos estudios especializados que tocan este tema, como el informativo libro de Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana* (1956), aunque tampoco han hecho mucho por explicar y valorar este subgénero, al menos hablan de su extraordinario dinamismo y popularidad. En verdad, después de leer esos estudios, uno concluye sin dificultad que las dos formas principales del "género chico" (la revista política y la zarzuela chica) constituían a principio de siglo en la capital mexicana la atracción teatral predominante, que cautivaba a un público muy heterogéneo, inclusive a las minorías "cultas." Me propongo en estas páginas delinear a grandes rasgos las características del teatro de revista política y su desarrollo en México, guiándome por el deseo de inquirir sobre las razones de su inmensa popularidad y sobre su relación con la Revolución Mexicana. Por tratarse, como he señalado, de un fenómeno poco conocido, fundamentaré mis comentarios en una de las revistas políticas más populares, *El país de la metralla*, que analizaré con detenimiento en algunos de sus aspectos más significativos.

2. El teatro de revista era al comienzo de la Revolución Mexicana

un espectáculo de diversión de gran vistosidad, que duraba no más de una hora, y que constaba de escenas "líricas" y habladas. En aquéllas exhibían su habilidad para el baile (cancán, rumba, danzón, foxtrot, etc.), ya que no siempre para el canto, las tiples y vicetiples, con frecuencia ligeramente vestidas.[1] Aunque desde un punto de vista dramático su función era de escasa importancia, las tiples constituían sin lugar a dudas uno de los pilares de esa institución comercial que era el teatro de revista. Los cuadros hablados eran los que llevaban adelante la acción dramática, que era casi siempre de carácter episódico. De hecho, las escenas habladas por lo general no eran sino pequeños sainetes o esqueches, ligados en el mejor de los casos por tenues hebras estructurales. La nomenclatura con que se aludía a dichos espectáculos era variable: se los llamaba zarzuelas, zarzuelas cómicas, operetas, sátiras cómicas, revistas, apropósitos, etc. Podemos distinguir tres subgéneros principales: la revista de costumbres, la sicalíptica (también llamada frívola, picaresca o alegre) y la política. La Revista Política tenía como propósito principal la crítica de personajes o acontecimientos políticos locales y recientes, y solía tener también elementos costumbristas y sicalípticos. Los autores de revistas políticas eran por lo general periodistas. También algunos escritores de prestigio se interesaron en el género, entre ellos José Juan Tablada, Juan Bustillo Oro, Mauricio Magdaleno y Rodolfo Usigli.

El 10 de mayo de 1913 se estrenó en el Teatro Lírico de la Ciudad de México *El país de la metralla*, revista política que se mantuvo en cartelera varios meses, cosa bastante excepcional en el mundo del "género chico," pues lo normal era que las compañías presentaran una nueva revista cada sábado. Fue tal el éxito de taquilla, que ocasionó varias imitaciones. Además, se agotaron rápidamente dos ediciones del texto, mientras la pieza estaba todavía en cartelera. Sus autores eran un periodista oriundo de Aguascalientes que se convirtió en uno de los dramaturgos de revista más importantes de México, llamado José F. Elizondo (1880-1943), y un compositor aragonés, Rafael Gascón.[2] La obra trataba de los principales temas públicos del momento: la Revolución Mexicana, la Decena Trágica, el intervencionismo norteamericano y la crisis económica. La revista fue no sólo popular sino también polémica, y la razón principal de todo ello hay que buscarla en la circunstancia política de esos días. Pero antes de entrar en esas razones, es preciso que nos refiramos, aunque sea muy someramente, a los inicios y "mexicanización" del subgénero en México.

El trabajo en colaboración del mexicano Elizondo y el español Gascón en dicha revista se fundamentaba en consideraciones prácticas: Gascón era un compositor experimentado de zarzuelas, y Elizondo ya había escrito varias revistas de éxito, de modo que ambos decidieron unir fuerzas con miras a la producción de un espectáculo comercialmente viable. Pero tal cooperación era a la vez simbólica del desarrollo de la revis-

ta política en el país. A principios del siglo XX, la producción teatral en la Ciudad de México estaba todavía en gran parte en manos españolas: españoles eran la mayoría de los actores y actrices, los empresarios (varios de ellos antiguos actores y actrices) y los dueños de los edificios teatrales, con excepción de los barrios periféricos, donde actores y empresarios de origen mexicano ofrecían espectáculos teatrales de bajo costo en teatros improvisados llamados "jacalones" (Bryan 4). Algunos de esos jacalones y teatros de barrio que funcionaban en 1907 eran: el María Guerrero (también conocido como María Tepache), el Briseño, el Apolo, el Guillermo Prieto, el Zaragoza y el Esperanza Iris (de María y Campos 72). Esos actores locales, por cierto, habían sido entrenados por españoles, con frecuencia en la propia España. También las obras escenificadas provenían en su mayoría de la Península. Pero el teatro lírico español, que adquirió una gran popularidad durante el porfiriato y que se fue mexicanizando paulatinamente, era ya un género "transculturado," influido por tradiciones italianas y francesas.

3. La mexicanización del "género chico" estuvo directamente relacionada con las condiciones socio-económicas y políticas del país. Con la relativa industrialización y urbanización de México, creció la demanda de espectáculos, lo cual permitió a los nacionales el ingreso en el mundo del teatro, primero como actores y después también como autores y empresarios. La adopción del sistema de las tandas, equivalente al teatro por horas español, abarató el espectáculo teatral y lo hizo accesible al público popular. La presencia de espectadores del pueblo en el teatro tuvo a su vez importantes repercusiones, pues los teatristas empezaron a incluir elementos de esos estratos de la sociedad mexicana; por ejemplo, ciertos tipos sociales como el pelado, el roto o la china poblana, que se expresaban en un lenguaje presuntamente propio de ellos. Esos personajes fueron reemplazando gradualmente a las figuras típicas del costumbrismo español de esos años (golfo, chulo, manola, gitano, etc.), a la vez que los usos fonéticos criollos fueron desplazando a los usos españoles, tales como el "zezeo."[3] Ese proceso de transformación llegó a adquirir características regionales de indudable interés en Yucatán, en cuyos escenarios se presentaba un mundo dramático influido por antiguas tradiciones indígenas, que incluía a personajes-tipo como el "uinic" (campesino malicioso), el "tatich" (autoridad), la "xnuc" (esposa abnegada) o la "xchupalita" (muchacha candorosa), que hablaban en un castellano mezclado con expresiones de origen maya.[4]

La creación de un costumbrismo escénico mexicano a partir del costumbrismo español fue un fenómeno bastante espontáneo, aunque el proceso pasó por una etapa en que eran inevitables ciertas contradicciones, debido al control español de la infraestructura teatral mexicana. La

transposición de tipos populares al principio funcionaba mejor en el libreto que en el escenario, como cuando la actriz española Soledad Álvarez tuvo que interpretar, con "zezeo" y todo, a una campesina de Sonora, protagonista de *La sargenta* (1903), obra del mexicano Aurelio Gómez Carrasco, con música del aragonés Rafael Gascón. Este aspecto del proceso de transculturación, siendo como era un desarrollo relativamente inofensivo, ocurrió de modo natural y precedió a la representación de la realidad política mexicana.

Cabe señalar además que ese nuevo costumbrismo de la escena mexicana tenía mucho que ver con la búsqueda y afirmación de una identidad nacional. No cabe duda de que, ante las amenazas de los gobiernos estadounidenses, los autores tendían a acentuar el sabor local de los personajes en su caracterización y modo de expresión, y a elevarlos como símbolos de "la mexicanidad." Presentar a una india yaqui que rechaza las pretensiones y el dinero de un "gringo," como hace Elizondo en *El país de la metralla* (10-12), equivalía a un manifiesto nacionalista. Y hablar de ciertos valores culturales como el machismo en asociación con los mexicanos (sobre todo los mexicanos "patriotas"), y en oposición a los "afeminados" extranjeros, en especial a los norteamericanos, como se hace en varios cuadros de esa misma revista, constituía también una afirmación del nacionalismo cultural.

El costumbrismo, con ser un elemento muy importante de la revista política mexicana, no era, sin embargo, la única explicación de la popularidad del género. También incidían en esa gran aceptación el humor picaresco, la sensualidad de los bailes y sobre todo la sátira política.

En México durante el porfiriato se conocía la revista política española. Las obras más clamorosas se escenificaban en México inmediatamente después de su estreno en Madrid, para el disfrute del gran número de españoles residentes en el Distrito Federal. Para ellos esas revistas tenían sin duda un valor político, mientras que para los mexicanos probablemente no tenían mayor interés que las zarzuelas folclóricas, que presentaban escenas españolas "típicas." Durante el gobierno de Porfirio Díaz no era posible satirizar desde el escenario a los políticos locales. Los dramas políticos de esos años eran más bien alegorías de la prosperidad económica y de la *pax porfiriana*, con personajes llamados "La Industria," "La Paz" o "El Pueblo."

La naturaleza misma de la revista política implica una transformación obligatoria de cualquier modelo extranjero: ella funciona sólo en la medida en que tiene que ver con circunstancias políticas locales. Pero esa transformación sólo puede tener lugar cuando las condiciones políticas del país lo permiten. Con el creciente descontento social, simbolizado en las huelgas de Cananea, Sonora (1906), y Río Blanco, Veracruz (1907), y con la erosión de la autoridad central y la resultante apertura política,

asumida por el propio Díaz cuando en 1908 anunció que el país estaba listo para la democracia, las condiciones eran por fin propicias para el advenimiento de la revista política en México.

La primera revista mexicana de contenido político fue *México Nuevo* (1909), que era también el título de un periódico pro-Madero que empleaba a los autores, el dramaturgo Carlos M. Ortega (de México) y el compositor Carlos Fernández Benedicto (de España). La obra trataba el tema del anti-reeleccionismo y en ella se representaba, con nombre y apellido, a Madero, a Félix Díaz, al Vice-presidente Ramón Corral y a otros candidatos. Los dos autores fueron a parar en la cárcel, acusados por el gobernador del Distrito Federal de ofender a las Fuerzas Armadas. Siguieron otras revistas más atrevidas, como *El pájaro azul* (1910), obra de dos mexicanos (José Ignacio González y Julio B. Uranga), que representó por primera vez en escena el tema de la reforma agraria, que era el tema propulsor del movimiento revolucionario campesino. Ese mismo año un poeta y columnista porfiriano bien conocido, José Juan Tablada, publicó una diatriba furibunda y grosera contra Madero, *Madero-Chantecler*. Una acotación indicaba que la obra debería escenificarse como "cuarta tanda," es decir a altas horas de la noche, cuando reinaba en los escenarios la sicalipsis más descarada. La obra no llegó a la escena, pero su edición se agotó en pocos días.

De allí en adelante la revista política adquirió características muy dinámicas, y durante la segunda década del siglo era ya una forma cultural distintivamente mexicana. Sus rasgos fundamentales eran: la sátira de políticos locales, la pintura de costumbres y tipos sociales del país, el uso de un lenguaje "típico" y picaresco, y cierto grado de excentricidad dramática y teatral, dentro del marco de la infraestructura teatral comercial. Blanco de numerosas revistas a través de los años fueron Madero, Zapata, Carranza, Obregón, Calles, Cárdenas, Portes Gil y muchos otros políticos, mientras que varios actores y actrices (María Conesa, Delia Magaña, Roberto Soto, Cantinflas) obtuvieron fama y fortuna. El género comenzó a declinar en los años treinta con la estabilización política y la popularización del cine. Con la rehegemonización del poder político, se dieron esfuerzos de co-optación orientados a despolitizar y "limpiar" ese género que, además de ser una palestra para el debate político, estuvo también en la "vanguardia moral, [fue] punta de lanza de los comportamientos excéntricos, centro emisor de irreverencias y discursos antifamiliaristas . . . un territorio ganado para los desplazamientos femeninos, una nueva presencia social de la mujer" (Bonfil Batalla 65-66).

4. Sólo tres meses antes del estreno de *El país de la metralla*, la ciudad de México había sido estremecida por la violencia de la Decena Trá-

gica. Cientos de soldados y ciudadanos inocentes murieron en esa batalla de la Ciudadela, y numerosos edificios fueron destruidos en un área de veinte manzanas. Los insurgentes antimaderistas, dirigidos por los generales Manuel Mondragón y Félix Díaz, sobrino éste del ex-presidente Porfirio Díaz, se tomaron la Ciudadela, donde se defendieron de las fuerzas gobiernistas capitaneadas por el Ministro de Guerra, General Victoriano Huerta, quien resultó estar comprometido con los rebeldes. La matanza terminó el 18 de febrero de 1913, con un acuerdo firmado en la residencia del embajador norteamericano Henry Lane Wilson, por el cual se depuso al Presidente Madero y se designó a Huerta presidente provisional, en tanto que Félix Díaz aceptó terciar en las elecciones siguientes como candidato oficial. Poco tiempo después fueron asesinados el Presidente Francisco Madero, su hermano Gustavo y el Vicepresidente José María Pino Suárez. El golpe de estado de Huerta, también conocido como el Cuartelazo de la Ciudadela, fue condenado por los revolucionarios campesinos del Sur, comandados por Emiliano Zapata, al igual que por la coalición revolucionaria del Norte, encabezada por Pancho Villa, Alvaro Obregón y Pablo González.[5] Al principio, Huerta gozó del apoyo de los industriales, los comerciantes, los latifundistas, la Iglesia y el Ejército. En lo que toca a los Estados Unidos, su nuevo presidente, Woodrow Wilson, que asumiera el gobierno pocos días después de la muerte de Madero, decidió no proteger a Huerta, entre otras razones por el apoyo económico que éste recibió de los ingleses.[6]

El país de la metralla responde a la realidad política del momento, en especial a la Decena Trágica. Es una obra en prosa y verso de corta duración, compuesta de cinco cuadros breves y una "apoteosis." Principia con una escena musical, que combina ingeniosamente una serie de elementos propios de la revista política y que establece el diseño estructural básico, así como el tono, de esta obra. Escrita en octosílabos aconsonantados, la escena representa el paisaje político contemporáneo, con referencias transparentes a Mondragón y Félix Díaz, una mención indirecta a Huerta ("el que triunfó," [6]), y unas alusiones más o menos ambiguas a un "gringo" influyente (probablemente Henry Lane Wilson) y a un congresista "vendido" que al menos un sector del público no tendría dificultad en identificar. La perspectiva política de esta revista comienza a evidenciarse cuando se hace una alusión a "La Porra," una organización paramilitar supuestamente encabezada por Gustavo Madero durante el gobierno de su hermano, que "nos causaba horror" (6), y cuando, con un juego de palabras, se llama traidores a Carranza y Maytorena, o se hace burla del ex-secretario de Madero, Francisco Vásquez Gómez.

Una de las convenciones del "género chico" requería que el mundo dramático fuese una representación de una realidad considerada típica de un determinado país o sector social. Esta revista tiene la peculiaridad de

proponer en esta escena de apertura como propio de su país y del momento, no un mundo de charros, pelados y chinas poblanas (cosa que hace su autor, sin embargo, en otras obras y en otros cuadros de esta revista), sino un mundo convulsionado por la guerra. El lugar inicial de la acción es un estudio fotográfico, donde el fotógrafo (el "artista" evidentemente, más aún, el artista comercial) es acosado por papeleros (tiples vestidas para el efecto) que exigen "postales de la Revolución" para vender; es decir, imágenes que captan lo que más fielmente caracteriza al país en esa época: la lucha armada. Detalles como éste nos ponen ya en alerta para apreciar cómo las condiciones históricas presionan sobre un modelo dramático venido de Europa, y contribuyen a su transformación.

La imagen del fotógrafo y del estudio fotográfico tiene además un propósito estructural, pues a partir de la segunda escena, vemos a dos personajes, llamados Cámara y Lente, en los que pareciera haberse desdoblado el fotógrafo/artista, y cuya función es la de unir y comentar los diversos episodios de la obra, de una manera no muy diferente a la de los personajes narradores del Teatro Epico. Estos personajes son los "paseantes" propios de la revista, que en este caso van recorriendo varios lugares de la Ciudad de México y presentando las tomas o "impresiones" o "placas" que allí captan. Parece evidente que, aunque esta revista fue escrita en pocas horas, su autor tenía la suficiente sensibilidad para preocuparse por el carácter episódico y dispersivo de la revista y darle en este caso la ingeniosa solución estructural que ideó.

Los papeleros además se refieren al fotógrafo como "fraguador," que equivale a decir que el dramaturgo se ríe de sí mismo haciéndose llamar (a través de su *alter ego* dramático) inventor y forjador de historias, de historias más bien falsas que verdaderas, según sugiere la palabra *fraguar*. Esta actitud juguetona calza bien sin duda con el propósito de entretenimiento del género (y Elizondo la manifiesta abundantemente en sus obras, tanto en el diálogo como en las acotaciones), a la vez que remite al interesante nivel de autorreflexividad que nos sorprende encontrar en esta obra, y que se ve corroborado después en situaciones metadramáticas.

Por otro lado, la imagen del fraguador, aunque irónica, no deja de ser una representación de una función fundamental que ejerce el autor de algunas revistas políticas: la de presentar su versión (y la de todo un sector social) sobre la historia, o quizás mejor, su construcción de una narrativa histórica a partir de una situación histórica. Anteriormente señalamos cómo en la crisis de la Decena Trágica, las fuerzas políticas en juego eran las siguientes: los elementos remanentes porfirianos (Félix Díaz, Mondragón, Huerta), varias facciones revolucionarias (Madero, Zapata, Carranza y Obregón) y los intereses estadounidenses. El autor/"fraguador"/historiador configura esos elementos desde un punto de vista parti-

cular, que en la obra resulta evidente desde temprano que es el del huertismo, el cual se muestra ansioso por legitimar su reciente acceso al poder. Pero no los organiza en una sola estructura o trama global (tarea imposible en la revista, por la naturaleza fragmentaria del género), sino en varias mini-escenas o "placas," como las llaman los personajes "épicos" Cámara y Lente. Esas placas se rigen por las convenciones del sainete o del esqueche (a las que debe atenerse el autor que desea dar forma revisteril a una situación histórica), pero sobre todo están investidas de los valores ideológicos del huertismo. Así, todos los cuadros de tema político (pues hay algunos que tratan otros temas) presentan de una u otra manera un panorama político muy claro: la coalición revolucionaria del Norte, representada por Carranza y Maytorena, aparece como separatista y ligada a los intereses, también rechazables, de Estados Unidos; las fuerzas revolucionarias del Sur, comandadas por Zapata, como indeseables por belicosas; por consiguiente, la única opción lógica que queda es la otra facción política del momento, el porfirismo/huertismo, innominado en la obra, pero presente, por supuesto, en la mente de los espectadores.

Esta configuración de las fuerzas aparece nítida en el cuadro cuarto, titulado "¡Ah, qué dos!" Los paseantes se encuentran ahora en un suburbio pobre de la capital, y hablan de una conspiración de unos separatistas enmascarados. Estos son nada menos que Venustiano Carranza y José María Maytorena, aquí humorísticamente llamados Vespaciano Garbanza y Cantorena. Están involucrados en un complot contra el gobierno, en alianza con Estados Unidos, a quien están dispuestos a entregar el estado de Sonora. Ellos tratan de obtener la participación de un personaje importante, el Pueblo, que está caracterizado como vehementemente patriótico y que rehusa ser parte de la confabulación:

Cantorena: ¡Llegó la hora
de tu ayuda!
Pueblo: ¿Qué hay que hacer?
Vespaciano: Pelear hasta independer
el Estado de Sonora.
Cantorena: ¡Hay que entregar ese Estado
a la Unión Americana!
Pueblo: ¿A los gringos?
Los Dos: ¡Sí!
Pueblo: ¡Su hermana!
¡Yo soy pobre pero honrado!
¡Pos qué se créiban!
Vespaciano: ¡Hermano!
Cantorena: ¿Zapata...?
Pueblo: ¡Mejor carnero!

¡Ni soy Zapata, ni quiero!
¡Soy el pueblo mexicano!
Y onque ora me train en guerra
y ando a saltos y respingos,
nunca les daré a los gringos
—¡ni un pedazo de mi tierra! (23)

Si alguna de las facciones revolucionarias representó a los sectores más populares —nos dicen los historiadores— fue precisamente la liderada por Zapata, pero aquí el Pueblo es perversamente definido como opositor y víctima de la insurgencia zapatista. El Pueblo aparece imbuido de sentimientos nacionalistas, y desde luego "pobre pero honrado," en conformidad con la imagen convenientemente idealizada que de los estratos populares tenía la clase dominante mexicana. En el colmo de la perfidia, el autor dice en una acotación que el Pueblo "viste con traje de charro lujoso" (22), de modo que la caracterización visual del "pueblo mexicano" resulta ser en realidad la del hacendado rico, que pretende hablar por él.

Un tema complementario del de la Revolución en esta y otras obras de la época es el de la paz. Elizondo dedica dos escenas a este motivo, ambas serias y de gran vistosidad. En el cuadro quinto, dos coros de mujeres dirigidos por la Cruz Roja y la Cruz Blanca, en partes habladas y cantadas, aluden al "heroico soldado mexicano" que murió en una batalla fratricida (la Decena Trágica, otra vez) y abogan por la fraternidad y la tranquilidad: "Y que venga la paz, que es el anhelo / de todo noble pecho mexicano" (27). Esa escena precede a otras humorísticas y satíricas, con abundantes elementos sicalípticos, y la revista termina con la esperada y extravagante apoteosis.

Esta última escena es una alegoría con connotaciones sospechosamente porfirianas. La acotación ofrece esta descripción:

> [Un] puente practicable que atraviese de lado a lado el escenario. Un ferrocarril cruzará la escena sobre el puente. Al fondo, el mar. Barcos que surcan el agua. Una aurora al fondo. Todos los personajes del último cuadro desfilarán tremolando banderas de todos los países del mundo. (32)

Y todos los personajes cantan al unísono un himno al amor y a la paz. Las imágenes de esta alegoría son muy sugestivas: los signos escénicos corroboradores de los signos verbales son el puente de la confraternidad y la aurora de la paz, pero igualmente significativos son el ferrocarril, los barcos y las banderas, que en este contexto sólo pueden referirse al comercio y al desarrollo económico en un marco internacional. El "fraguador" forja una correlación entre paz, internacionalismo y prosperidad, y

planta en la mente de los espectadores la nostalgia porfiriana. Para Elizondo y la mayoría de los intelectuales de la época, tal había sido México antes de la Revolución: un país próspero gobernado por el "héroe de la paz," que fomentó el crecimiento comercial e industrial, con la ayuda oportuna de inversionistas extranjeros.[7]

5. Las consideraciones anteriores ponen en evidencia lo que podríamos llamar la cualidad exofórica del texto revisteril, su orientación hacia afuera, hacia una realidad extra-artística. Es propio de la revista política el que surja como reacción ante acontecimientos políticos locales y recientes. Ella funciona y da resultado sólo en la medida en que responde a unos determinados elementos políticos extra-escénicos, a los cuales alude en el texto intra-escénico. El objeto del discurso político de la revista es entonces una realidad que emisores y receptores reconocen como perteneciente a "la vida," pero que es presentada en el marco de un mundo artístico y simbólico.[8] Esa naturaleza doble del objeto de este discurso particular, esa intertextualidad ficticio-real, es la base genérica de la revista política y una de las razones de su potencial explosividad. La otra es su carácter satírico.

La intención del dramaturgo satirizador es hacer burla de unas personas extra-escénicas a través de una realidad intra-escénica. La voluntad satírica apunta a que el receptor establezca inequívocamente la relación entre el mundo dramático y el mundo real. La sátira política proyecta la "ficción" más allá del ámbito textual o escénico, el objeto de la ofensa son políticos de carne y hueso, reconocibles por lectores o espectadores.

En *El país de la metralla*, el autor que ridiculiza a Carranza y Maytorena como traidores y vendepatrias, y a Zapata como belicoso, funciona en alianza y solidaridad con el escucha. Ambos comparten unos valores políticos conservadores y se mofan de los líderes revolucionarios. Esta es una instancia de la relación usual entre los "hablantes" de toda sátira política en épocas en que la estabilidad social y el predominio de una ideología permiten ridiculizar al disidente como aberrante y con relativa impunidad. Aunque la capital mexicana siguió siendo por varios años un bastión de la ideología porfirista, los simpatizantes de la Revolución eran cada vez más numerosos, y por ello el autor satírico debía considerar también unos escuchas que no compartieran sus creencias y que, por consiguiente, estuvieran más bien cerca del "héroe" ridiculizado, y no del autor (Volosinov 112). Por esta razón *El país de la metralla* tenía también características polémicas, y su autor sabía que estaba jugando con fuego.

En algún momento de la temporada del Teatro Lírico, parte del público resultó ser carrancista, y su reacción fue previsible. El autor y el compositor de *El país de la metralla* recibieron una advertencia perento-

ria proveniente del Norte, presumiblemente del propio Venustiano Carranza. Prudentemente, José Elizondo decidió "salir de vacaciones" a Veracruz y luego a La Habana, de donde no regresó hasta 1920, después de la muerte de Carranza. En cuanto a Rafael Gascón, se escondió, se volvió loco y se suicidó (de María y Campos 144).

Gerardo Luzuriaga
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Una popular y sensual tiple cubana, Pepita Pubill, falleció como consecuencia de una pulmonía fulminante, contraída en las frías mazmorras de la cárcel de Belén, adonde fue a parar medio desnuda, cuando todo el elenco que representaba en el Teatro Apolo la revista *El chanchullo* (1912), de Rodolfo Navarrete, fue detenido durante la función. La justificación oficial para el atropello fue que la obrita extremaba la nota obscena, pero más convincente era el argumento de que molestó a las autoridades la burla que se hacía del Ministro de Guerra, Victoriano Huerta, a través de un personaje de nombre Víctor, representado como un viejo con bigote entrecano y muy aficionado a la bebida. Véase de María y Campos (126-29).

2. *El país de la metralla*, Revista en un Acto, dividido en cinco Cuadros y un Apoteosis. Letra del Señor José F. Elizondo. Música del Maestro Rafael Gascón. México: Novedades, 1913. Entre otras revistas de José F. Elizondo, cabe citar *La gran avenida* (1902), una parodia de una pieza española muy popular (*La gran vía*); *Se suspende el estreno* (1906); *Tenorio Sam* (1914), una sátira del expansionismo estadounidense; y *La vendedora de besos* (1927). Otra revista inmensamente popular de Elizondo fue *Chin-Chun-Chan* (1904), escrita con Rafael Medina, que llegó a tener más de diez mil representaciones a través de los años. Asimismo, *El Champion* (1905) y *Fiat* (1907), también escritas con Medina. *La onda fría* (1909), escrita en colaboración con Humberto Galindo. *El surco* (1911), con José Rafael Rubio, que hasta los años treinta se representó cada 15 de septiembre, con algunas modificaciones de contenido para hacerla políticamente actual. Y *Las musas del país* (1913), con Xavier Navarro, que era una adaptación (muy "mexicana" y muy pro-Huerta) de la revista española *Las musas latinas*. Véase la emotiva viñeta que se hace de Elizondo en Bonfil Batalla (11-21).

3. El desplazamiento del "zezeo" se suele suponer que fue un logro de los teatros experimentales de los años veinte y treinta (así lo dicen varias historias del teatro), pero de hecho se dio dos décadas antes en los escenarios de los jacalones.

4. Las compañías yucatecas de revista viajaban fácilmente a Cuba, y grupos habaneros visitaban Yucatán, enriqueciéndose mutuamente con sus respectivas tradiciones heterogéneas. Ocasionalmente, conjuntos de Mérida se presentaban también en la Ciudad de México que, por la dificultad de las comunicaciones, les resultaba menos accesible que el puerto de La Habana. Véase Alejandro Cervera Andrade. *El teatro regional de Yucatán*. Mérida: Imprenta Guerra, 1947. También Fernando Muñoz. *El teatro regional de Yucatán*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1987.

5. Los revolucionarios del Norte formaban una alianza bastante heterogénea de hacendados (Venustiano Carranza, gobernador de Coahuila, y José María Maytorena, gobernador de Sonora, por ejemplo), profesionales de clase media, rancheros, campesinos y mine-

ros. Había entre ellos, por supuesto, un considerable segmento de simpatizantes maderistas.

6. Véase Margarita Carbó y Adolfo Gilly (159-67), y Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer (43-58). También Jonathan Kandell (415-25).

7. La retrospección nostálgica al México pre-revolucionario fue un motivo favorito de muchas revistas hasta los años cuarenta. Existe un evidente paralelo entre la perspectiva antirrevolucionaria de ésta y muchas otras revistas políticas y la de varias "novelas de la revolución."

8. Me refiero por supuesto al discurso global o *rapporteur* del texto teatral, cuyo "locutor-destinador" es el escritor (al que se suma en la escenificación el director y otros practicantes), y cuyo destinatario es el público (Ubersfeld 254).

OBRAS CITADAS

Aguilar Camín, Héctor, y Lorenzo Meyer. *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México: Cal y Arena, 1990.

Bonfil Batalla, Guillermo, ed. *El país de las tandas*. México: Museo Nacional de Culturas Populares, 1984.

Bryan, Susan E. "The Commercialization of the Theater in Mexico and the Rise of the 'Teatro Frívolo.'" *Studies in Latin American Popular Culture* 5 (1986):1-18.

Carbó, Margarita, y Adolfo Gilly. *Oligarquía y revolución (1876-1920)*. Col. "México, un pueblo en la historia." Coord. Enrique Semo. México: Alianza Editorial Mexicana, 1988.

Elizondo, José F. *El país de la metralla*. México: Novedades, 1913.

Kandell, Jonathan. *La Capital: The Biography of Mexico City*. New York: Henry Holt and Company, 1988.

María y Campos, Armando de. *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*. México: Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1978.

Volosinov, V. N. "Discourse in Life and Discourse in Art." *Freudianism*. Trad. I. R. Titunik. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

Mester, Vol. xxi, No. 1 (Spring, 1992)

La Revolución congelada: *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo

Según Paul B. Dixon, la ambigüedad en un texto narrativo está estrechamente ligada al factor tensión, al que él llama "la modalidad en que esperamos un desenlace" (60). De acuerdo con esta idea, existe tensión en un texto cuando hay una expectativa previa a la resolución de una proposición determinada. Es precisamente esta expectativa la que anima al lector a buscar una solución plausible al enigma que se ha planteado, y a sentir que la búsqueda de esa solución es necesaria. En *Pedro Páramo*, no es posible desligar el problema de la tensión que anima al lector a anticipar un posible desenlace, de la ambigüedad de un discurso que lo hace caer en la trampa de una variedad de alternativas (Jakobson, *Nuevos* 97). En buena medida, el aspecto dialógico del texto está basado en el hecho de que ninguno de los discursos del texto asume autoridad sobre otro, lo que permite el manejo simultáneo de planos contradictorios: muerte-vida; vigilia-sueño; paraíso-infierno.

La ambigüedad en *Pedro Páramo* opera a varios niveles, pero dos se distinguen de modo especial: a nivel sintáctico, cuando se altera el orden de las palabras en una expresión popular (típica del habla de una zona de Jalisco, según han observado algunos críticos), y a nivel semántico. El primero tiene como fin producir un nuevo resultado semántico, y así, la "mexicanidad" de este discurso radica más en el uso de la sintaxis que en el empleo de mexicanismos, es decir, se apoya más en el orden que en los vocablos mismos. En el segundo nivel, cada expresión alude a varios contenidos, lo que da lugar a la serie de "confusiones" entre Juan Preciado y los demás personajes, y produce la perplejidad del lector. En vez de funcionar como clave para una interpretación, este tipo de contenidos ambiguos se disuelve en una serie de textos que se desautorizan mutuamente. Es en este último nivel donde el aspecto ideológico adquiere una importancia particular, de la que nos ocuparemos más adelante.

Ya desde el enunciado que abre la novela: "Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo"[1] el discurso aparece descentrado: ¿quiénes dijeron a Juan Preciado que acá vivía su

padre?, ¿con qué intención se lo dijeron?, ¿por qué querría Juan Preciado buscar a su padre?, son apenas algunas de las conjeturas que el lector puede hacerse. Pero la ambigüedad apenas esbozada en este primer enunciado no sólo no se resuelve más tarde, sino que, ligada a la serie de explicaciones que el mismo Juan Preciado da como justificación a su visita, aumenta las posibilidades resolutivas del enigma. Preciado explica, en una primera instancia, que su visita obedece a la promesa que hizo a su madre antes de que ésta muriera, pero más tarde añade:

> Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta ahora pronto que comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala. (7)

Así, Juan Preciado no sólo va a Comala porque le dijeron que allí vivía su padre, sino porque el hecho de ir constituye una promesa, y conocer a Pedro Páramo, una ilusión. También la pregunta de Abundio, "¿Y a qué va usted a Comala, si se puede saber?" (8), puede leerse en más de un sentido: como una forma cortés (aludiendo al código en que "si se puede saber" funciona como una fórmula de cortesía bien conocida) y en su sentido literal de "si es posible saberlo."

Como podemos advertir, el contenido semántico de esta expresión no es homogéneo. Encierra al menos dos posibilidades interpretativas, y esa anisotropía permite situar el habla del personaje en un sistema específico, al tiempo que plantea, si bien de modo no explícito, un enigma. Por una parte, apela al paradigma ideológico en el que esta expresión es significativa a manera de fórmula social, donde la forma impersonal de la frase, introducida por el pronombre *se* —típico del español y equivalente al francés *l'on*, pero inexistente en inglés— evita la interpelación directa y acentúa así la intención de cortesía (encierra una connotación de discreción). Pero asociada a las explicaciones que da Preciado sobre su visita a Comala, parecería cobrar un sentido distinto, más literal. Decir que va a Comala porque le prometió a su madre ver a Pedro Páramo antes de que ésta muriera, y añadir más tarde que no pensaba cumplir su promesa, hace que la promesa no sea un motivo verdadero. Sin embargo, tampoco excluye del todo la posibilidad de haberla cumplido porque, finalmente, Preciado va a Comala.

La forma restrictiva de la frase "yo le prometí que vendría a verlo . . . pero no pensé cumplir mi promesa" (7), sugiere que la promesa bien pudo no ser el único motivo de su visita. Más aún: la restricción opera sólo hasta un límite, hasta el momento en que, dice Preciado: "comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones" (7). En ese momento existe una razón más para ir a Comala: los sueños, ilusiones y esperanzas

que Preciado ha puesto en torno a Pedro Páramo. Sin embargo, Abundio le aclara poco antes de que Preciado llegue a Comala, que "Pedro Páramo murió hace muchos años" (10). Es en este contexto donde la ambigüedad del fragmento cobra pleno sentido: ¿es realmente posible saber a qué va Juan Preciado a Comala?

El manejo de un discurso descentrado desde la primera línea sitúa al lector en el tono general de la novela y lo advierte sobre esta variedad de "malos entendidos" en que se funda la impresión de "incomunicación" entre los personajes. Más tarde, este manejo será el que haga posible la transgresión de los planos. Los "desencuentros lingüísticos" son posibles gracias a que los personajes interpretan una misma frase en dos sentidos distintos, y se intensifican a medida que avanza la novela:

> —¡Váyase mucho al carajo!
>
> —¿Qué dice usted?
>
> —Que estamos llegando, señor.
>
> —Sí, ya lo veo. ¿Qué pasó por aquí?
>
> —Un correcaminos, señor. Así les nombran a esos pájaros.
>
> —No, yo preguntaba por el pueblo, que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie.
>
> —No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie. (10)

No es difícil advertir el distinto sentido con que han sido interpretadas las frases en cada caso. Más que un diálogo, parecería un doble monólogo donde cada quien habla para sí, ajeno a la participación del otro. Este efecto se explica al reponer el isomorfismo entre los planos de las semióticas connotativas en que cada expresión tiene su base (Pascual-Buxó, *Figuraciones* 68). La "confusión" irá complicándose, del plano semántico al plano de las semiologías, es decir, al lugar donde los miembros del paradigma se combinan con valores pertenecientes a un sistema ideológico específico.

El primer enunciado de Abundio en la cita anterior es, connotativamente, una expresión de desprecio equivalente a algo así como "váyase al demonio." Sin embargo, cuando Juan Preciado le pide una explicación, Abundio parece sugerir que dicha expresión está referida a Comala, lugar que se encuentra, por definición del mismo Abundio, líneas antes, "en la mera boca del infierno," lo que sugiere una lectura denotativa de la frase (9). En el mismo diálogo, Juan pregunta "¿Qué pasó por aquí?" en el sentido de "¿qué sucedió aquí?" —en este pueblo, Comala—, y una vez más, Abundio responde en un sentido literal: "un correcaminos." El sentido literal con que Abundio interpreta las frases se confirma al final del diálogo, cuando al comentario de Preciado "parece que

no lo habitara nadie'' añade el más contundente ''No es que lo parezca. Así es'' (10).

Si estos mensajes doblemente configurados de manera consciente por el autor pueden dar lugar a sentidos diferentes, no contradictorios, ello se debe al hecho de que es posible ''sobreponer la semejanza a la contigüidad'' o, dicho de otro modo, proyectar ''el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de la combinación'' (Jakobson, *Ensayos* 360). Pero el paralelismo que se actualiza sistemáticamente en un texto como *Pedro Páramo* y que lo define como un texto poético no se detiene en el aspecto fónico, gramatical o léxico. En efecto, el análisis de estos factores y del modo en que inciden en el texto explica, en una medida importante, los mecanismos que lo llevan a ser como es, pero no satisface nuestra necesidad de comprenderlo, no abarca al texto en su totalidad. Hay una parte importante que este análisis no contempla, y que pertenece a un plano superior al semántico: el de las ideologías (Pascual-Buxó, ''Guernica'' 291).

Al decir de Marta Portal (143), el espacio en *Pedro Páramo* es un espacio contradictorio. La ambigüedad con que se describe lo convierte en el espacio de lo que está, pero también el espacio donde se pone de relieve su contrario: el espacio de lo que está ausente. Comala es todos los lugares y ninguno porque su localización es una encrucijada imposible; en ella ''hay multitud de caminos que van y vienen; unos atraviesan toda la tierra y otros el cielo.'' Portal califica este espacio de ambiguo conceptualmente porque se trata de un espacio ''habitado deshabitado por muertos-vivos'' donde no existen más que las palabras sin sonido que ''van pesándole por dentro'' a Juan Preciado (143).

Como podemos inferir, Portal basa su juicio en el hecho de que no se han excluido entidades opuestas para definir las situaciones espacio-temporales en *Pedro Páramo* (principio de la no-contradicción en el que se basa la coherencia lógica de cualquier novela). De acuerdo con este principio, sería lícito preguntarse: ¿cómo es posible que Comala esté en todos los lugares y en ninguno?, ¿cómo es posible que esté deshabitado y sin embargo se oigan voces?, ¿cómo pueden los muertos hablar y, más aún, cómo puede un muerto narrar su historia? Para responder a estas preguntas se hace imprescindible acudir a un sistema semiótico donde no se haga una diferenciación entre el discurso subjetivo y el discurso objetivo ya que, como hemos visto, los límites entre el discurso literario y el histórico se desautorizan mutuamente. Un sistema que sea capaz de dar un sentido a las contradicciones que con toda seguridad no lo eran para el autor, porque éste ''crea su propia semiótica: instituye sus oposiciones en rasgos que él mismo hace significantes en su orden,'' como apunta Benveniste (cit. en Pascual-Buxó, *Figuraciones* 79). Para que el sentido de

estas contradicciones se haga explícito, es preciso buscar las interrelaciones dentro de la propia composición.

De acuerdo con la tradición que sitúa el lugar sagrado en el "centro" del universo y le confiere el don de la ubicuidad, Comala puede ser todos los lugares y ninguno, es decir, puede carecer de una ubicación física precisa y al mismo tiempo estar situada en el ombligo del mundo, porque Comala no es un domicilio preciso sino un símbolo. Pero mientras el árbol de la vida y el del conocimiento están en el "centro" del Paraíso —según la tradición judeo-cristiana de la que el catolicismo participa, por más que el de *Pedro Páramo* sea una versión bien particular—, Comala "está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno" (9). No es, como el Paraíso, el lugar del placer, sino el espacio de la desdicha donde, al decir del padre de Susana San Juan "no tendremos salvación" (80) y, según se deduce de los juicios del Padre Rentería, es el espacio de la condenación. Pero si hay un eje religioso (de raigambre católica) muy fuerte en torno al cual giran muchos de los supuestos de la obra, se trata también de una idea de la religiosidad muy peculiar, como habíamos hecho notar. Dice Carlos Monsiváis:

> Aquí tiene su asiento esa teología popular que mezcla cielo, infierno, vírgenes, santos, gracia, caída e imposibilidad de redención, y que lo ajusta todo al orden de lo profano, al tamaño de la gana personal: "Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiere y no cuando él lo disponga." (32)

Del dogma católico se ha heredado la idea del pecado original, aquél que hay que padecer y expiar eternamente, aunque no se haya cometido, porque el pecado no es un acto que se cometa, sino un estigma. Y porque no hay redención, Comala constituye un espacio cerrado, sin salida posible. La connotación trágica de la novela responde, en última instancia, a que no hay escapatoria a este espacio cerrado, porque acaece en un tiempo sempiterno. Míticamente, corresponde al "viaje incesante": un personaje busca el espacio de su heredad, y encuentra el de su propia tumba.

En el libro de Marta Portal al que ya antes hemos hecho referencia la autora dice que "la única salida de ese espacio cerrado para siempre (condenado eternamente) es la palabra: voz, murmullo, eco que reitera —evocándolo— el trajín en un espacio situación de un tiempo biográfico" (143). Pero ya antes hemos hecho notar que las palabras en *Pedro Páramo* son sólo un eco, entidad que pertenece a otro orden que el de aquellas otras entre las que Portal las incluye ("voz" y "murmullo"). El eco no es sino repetición de las verdaderas palabras. Así, los personajes no "hablan" sino "repiten": tienen la capacidad de recordar los hechos pasados. Cuando Juan Preciado pregunta a Damiana Cisneros: "¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana!" "Me contestó el eco:

"¡...ana...neros...! ¡...ana...neros...!"' (43). Y más tarde aclara: "Las palabras que había oído hasta entonces . . . no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños" (47). Como en la cueva de Platón en la que se reflejaba la realidad y este reflejo era visto por un grupo de espectadores que lo confundían con la realidad "verdadera," las palabras en *Pedro Páramo* sólo sirven para reflejar los hechos ocurridos en la vida; no existen por sí mismas como entidades capaces de nombrar realidades nuevas o distintas, sino para repetir. Si tales "palabras" no tienen existencia sino a partir de los recuerdos que evocan, ¿cómo entonces podrían ser la salida del espacio cerrado eternamente en *Pedro Páramo*?

Si, más allá de la connotación mítica que Comala representa insertamos la novela en la tradición histórico-literaria que le corresponde, este lugar es correlativo a los pueblos mexicanos abandonados a su suerte, donde los personajes participan de una situación de postración, oprimidos bajo el peso de leyes que otros han impuesto y sostenido: Comala es el espacio sin ley; es el espacio de la ambición sin límites de Pedro Páramo donde "La ley, de ahora en adelante, la vamos a hacer nosotros [los caciques]" (40-41). Comala es, pues, el espacio de la ley de Pedro Páramo, pero la Media Luna no es sólo de punta a cabo la tierra de Pedro Páramo, ni el pueblo de Comala, la víctima exclusiva de este cacique particular. Este espacio es también, connotativamente, la encarnación del régimen político del despotismo, la heredad de los caciques educados para la depredación y el ultraje y en este sentido, la encarnación de una idea profundamente arraigada en nuestra historia patria: la historia del caciquismo es la historia de México.

¿Es posible terminar con el caciquismo, según la novela de Rulfo? (¿Es posible salir de este "espacio eternamente cerrado"?) Cuando Pedro Páramo muere, muere también el pueblo. Junto con su muerte, arrastra todo a su paso: deja la tierra infértil, baldía; desaloja los campos, arruina las superficies de labranza. La muerte de Pedro Páramo no es la muerte del caciquismo, sino la de sus caprichos, el último de los cuales es la muerte de Comala.

Epílogo: "Hay muertos que no hacen ruido y es más grande su penar"

La tradición popular mexicana que explica el tránsito de las almas a su destino final —y cuyos orígenes católicos son bien claros—, establece que las ánimas ingresan al purgatorio después de morir, y que han de vagar por el mundo antes de ingresar en la gloria, a fin de expiar sus pecados. La intercesión de los vivos para acelerar el proceso de purgación se hace manifiesta a través de rezos, oraciones y misas ofrecidas a los "fie-

les difuntos" que lo son aunque estén muertos porque se hacen presentes a través de diversas señales. Algunas de estas señales son tan frecuentes como caprichosas: la fidelidad de nuestros muertos se manifiesta en el hecho de encontrar que tenemos los pies fríos o que nos han jalado la cobija; en que las cosas no encuentran acomodo en la casa o en que se siente, bajo tierra, un movimiento ansioso cuando llueve.

Es innegable que el sustrato ideológico de la novela de Rulfo se apoya en la tradición e imaginería populares que sitúan el purgatorio como el paso obligado de las ánimas antes de su destino final: cielo o infierno. Pero la maestría del autor consiste en situar el "más allá" en el "aquí y ahora," haciendo del purgatorio el "pan nuestro de cada día." El tamaño del cielo y del infierno es el que imponen las limitaciones de una colectividad alimentada por el pecado y la culpa; el de un grupo social cuya única certeza es la de habitar un "valle de lágrimas." No hay lugar para otra experiencia que la desolación y el espanto, porque toda esperanza muere en el espacio cerrado de la tumba. La salvación, vista a partir de este círculo concéntrico, es eterno incumplimiento.

Penar es una tarea común en las ánimas, de la que nadie se extraña. Lo extraordinario consiste en que este mundo de los muertos donde no hay esperanza posible sea, por analogía, el de tantos pueblos vivos que no hallan dónde caerse muertos. Sus habitantes son estas almas en pena, a las que "se regatea hasta la sombra," y que andan en busca de alguien que se acomida. Pero nadie hay que viva en estado de gracia; sobran en cambio los pecadores sin pecados, los "desterrados hijos de Eva":

> —¡. . . Míreme la cara!
> Era una cara común y corriente.
> —¿Qué es lo que quiere que le mire?
> —¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jiote que me llenan de arriba abajo? Y eso es sólo por fuera; por dentro estoy hecha un mar de lodo. (50)

Si Melquiades y Prudencio el viejo y Sóstenes no están tan muertos como Doloritas, Eduviges Dyada, o Susana San Juan, ¿por qué andan penando entonces? No es la expresión sino el contenido el que determina el significado ideológico, dice Hjelmslev. "Andar penando" —por escoger un ejemplo entre tantos otros al azar—, establece su sentido más allá del valor puramente retórico de la expresión, y lo hace en el contexto y en conjunción con el resto de palabras con que se combina. Y no es que a mí no me baste con saber que Melquiades y Prudencio el viejo y Sóstenes apenas puedan con su alma en pena. Porque si algo está bien claro es que nadie hay en este pueblo dado a la desgracia a quien se le pasee el alma por el cuerpo. Pero no hay que andar buscándole ruido a la parca sino en

las relaciones que instaura el propio texto, no sea que por pasarse de vivo cuando de literatura se trata se le aparezca a uno el muerto.

Rosa Beltrán
University of California, Los Angeles

NOTA

1. Juan Rulfo. *Pedro Páramo,* p. 7. *Pedro Páramo* fue publicado por primera vez en 1955 por el Fondo de Cultura Económica en la Colección Letras Mexicanas. Todas las citas del presente texto corresponden a la edición de Planeta (Barcelona, 1980). En lo sucesivo se indica únicamente el número de página entre paréntesis.

OBRAS CITADAS

Dixon, Paul B. *Reversible Readings: Ambiguity in Four Modern Latin American Novels.* U of Alabama P, 1985.

Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general.* Trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes. Barcelona: Seix Barral, 1975.

_________. *Nuevos ensayos de lingüística general.* México: Siglo XXI, 1976.

Monsiváis, Carlos. "Sí, tampoco los muertos retoñan, desgraciadamente." *Inframundo, el México de Juan Rulfo.* Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1980.

Pascual-Buxó, José. *Las figuraciones del sentido: Ensayos de poética semiológica.* México: FCE, 1984.

_________. "Guernica: Las metamorfosis de los símbolos."

Portal, Marta. *Análisis semiológico de Pedro Páramo.* Madrid: Narcea, 1981.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo.* Barcelona: Planeta, 1980.

Mester, Vol. xxi, No. 1 (Spring, 1992)

The Process of Individuation in José Agustín's *Cerca del fuego*

Mexico's political repression of 1968, which culminated in the massacre of over three hundred people at Tlatelolco on October 2, unleashed a seismic wave that rocked the nation's social and economic institutions. The events of 68 also radically altered the course of contemporary Mexican letters. Immediately prior to this pivotal year, much of Mexico's narrative was naively euphoric and carefree in tone. But following the crisis, a dramatic affective shift occurred in this fiction. Expressions of futility, betrayal and impotence became commonplace in the works of authors writing in the wake of the debacle.[1] José Agustín, in his recent chronicle of cultural trends, *La tragicomedia mexicana*, calls this period in Mexico "un 'parteaguas' en la vida nacional, el hecho más importante de nuestra historia después de la revolución de 1910" (262). In a 1987 interview he elaborated further:

> Yo creo que el 68 es decisivo en México. Fue el gran cambio . . . [que] motivó una profunda revolución cultural . . . En el 68 se dejó atrás una visión absolutamente caduca de la realidad, y se empezó a penetrar en la realidad con ojos diferentes. (Teichman 65)

Although the change from blind optimism to soul-searching pessimism can be traced in the fiction of numerous Mexican writers, the literary evolution of José Agustín provides us with one of the best illustrations of this phenomenon. Several critics, including Lucía Guerra-Cunningham and Mario A. Rojas, have studied this transition in Agustín's storytelling and demonstrated that the principle underlying his post-Tlatelolco literature is the tension between two forces: the Apollonian and the Dionysiac. However, the personal and intellectual struggle that is so transparent in works such as *Se está haciendo tarde* and *El rey se acerca a su templo* takes a signficant turn in the Mexican's 1986 novel *Cerca del fuego*. In this text, José Agustín attempts to consummate a resolution

of opposing elements —a coalescence of light and darkness—by following Jungian paths of discovery.

In 1968, prompted by the tragic collapse of the student movement, José Agustín made a conscious decision to embark on a quest for self-renewal and integration. Using October 2 as a reference point, the novelist described his fractured psyche and the steps he would take to heal it:

> Yo pensaba todavía unos meses antes que me conocía muy bien y que era dueño de mí mismo, pero cuando vi cómo se había devastado mi vida . . . me preocupé mucho. . . . Entonces pensé que mi deber original era tratar de reconocer mi mapa interior, empezar a penetrar en mí mismo para que ya no me traicionara yo.[2]

He sought guidance in esoteric sources such as the *I Ching*[3] and the works of Carlos Castaneda. But the most enduring influence on José Agustín's post-Tlatelolco fiction came from Carl Gustav Jung and his theory of self-realization, or what the Swiss psychologist termed the "process of individuation."[4]

All of José Agustín's post-68 fiction deals to some extent with his search for identity. *Se está haciendo tarde*, written during the author's imprisonment in 1971 on trumped-up drug charges, represents the first stage of this sojourn: the requisite descent into hell to confront darkness.[5] In 1978 Agustín advanced his quest with the publication of *El rey se acerca a su templo*. In this novel, the author achieves a degree of integration by forging a union between the male and the female protagonists, embodiments of the principles of yin and yang. But it is not until *Cerca del fuego* that Agustín truly reconciles his psychic inner struggle. The writer asserts:

> *Cerca del fuego* is the book in which consciously . . . I have plunged into my darkest and most dangerous areas. For me this work is a metaphor for an individuation via literature . . . ("Forty" 27)[6]

A complex novel, *Cerca del fuego* functions on various interpretive levels. However, of primary concern here is how the author arrives at emotional and intellectual syncretism by adhering to Jungian thinking. Numerous literary devices aid the reader in linking the novel's discourse to Jung's prescription for psychological development. The most prominent of these is the novel's structure. The three section titles—"Blanco," "Negro" and "Rojo"—allude to the ancient alchemical equation for transmuting earth to gold.[7] Alchemists performed three principal steps in their efforts to achieve this impossible metamorphosis. First, in the *nigredo* stage, they would identify earth's impurities. Second, in the *albe-*

do, they would strive to cleanse the earth through purification techniques. And, finally, the unifying qualities of fire would be called upon in the *robledo* stage to produce the miraculous transformations. As other mystics and philosophers before him, most notably the Gnostics, Jung used this alchemical formula as a model of psychic evolution.[8] The psychologist viewed the process of chemical transmutation as a metaphor for man's personal development. In turn, José Agustín employs Jung's paradigm to signal the process of individuation in *Cerca del fuego.* The fact that Agustín changes the order of the alchemical formula (he begins the novel with step two), provides us with an important key to untangling the text's inverted chronology. In addition, the novel's foremost motif, fire, encourages the reader to interpret the text in light of Jungian symbolism. Because the psychologist viewed fire as emblematic of catharsis, this sign in *Cerca del fuego* reinforces our reading of the text as an individuation process. Another clue that suggests an affinity between Jung and José Agustín is the fact Agustín wrote this novel between the ages of 33-41. These years coincide with the stage of life designated by Jung as the period during which an individual is most likely to undergo psychological transformation (*Essential Jung, EJ,* 227).

Jung defines personality as "definiteness, wholeness and ripeness" (*EJ* 195). Personality, then, is not an inherent characteristic but rather something one acquires only by making a spiritual quest into the unknown realm of the unconscious. This arduous journey entails passage from a state of confusion through ritual death to rebirth. Lucio, the protagonist of *Cerca del fuego*, clearly passes through these different stages. Agustín's alter ego begins his evolution by mimicking the first step of the alchemical process, the *nigredo.* Centered on confronting the forces of evil, the *nigredo* stage corresponds to Part II of *Cerca del fuego.* In "Negro," Lucio is depicted as a victim of what Jung terms a dissociated personality (*EJ* 217). Lucio's dissociation stems from his failure to follow the "true path" as dictated by his unconscious (*EJ* 17). As a result, Lucio falls into a state of crisis characterized by insomnia, nightmares and, subsequently, amnesia. Jung maintains that an outbreak of neurosis such as this is both natural and healthy because it marks "the moment when a new psychological adjustment, that is, a new adaptation, is demanded" (*EJ* 49). The fissure Lucio suffers between his conscious and unconscious mind can only be mended if some psychic disaster shakes him out of complacency. Hence, Lucio views his amnesia as both a threat, "un laberinto oscurísimo," (13) and a salvation, "una libertad absoluta" (14).

As a result of internal dissociation, Lucio begins his quest in the novel's second section. The majority of text found in "Negro" constitutes Lucio's dreams over the six-year period of his amnesia.[9] Recurring sym-

bols, such as the labyrinth, the *barranca* and the subterranean lake, bespeak the protagonist's plunge into his unconscious.[10] In addition, the seemingly chaotic and unsystematic nature of discourse in Part II suggests an oneiric state. This emphasis on Lucio's vividly horrific dream life in the first stage of his psychic evolution is a direct reflection of Jungian psychology. Jung holds that dreams allow the individual to "rediscover hidden parts of himself" (*EJ* 21). Consequently, attention to dreams is an essential early ingredient in the recipe for individuation.

In these dreams, Lucio is forced to encounter different embodiments of his psyche, Jung's archetypes of the collective unconscious.[11] The first archetype Lucio must reckon with is the primitive shadow, which Jung defines as "the 'negative' side of the personality, the sum of all those unpleasant qualities we like to hide" (*EJ* 87). In a not-so-veiled parodic tribute to Jung, Agustín has this archetype materialize in Lucio's dreams after a hallucinogenic episode in the town of Yautepec, where the protagonist kills a crazed old psychiatrist with a rusty nail. Through this traumatic vision Lucio not only learns of his potential for evil, but is obliged to confront it in the archetypal form of Arturo, a sinister gangster. Lucio depicts his shadow as the devil incarnate, "una verdadera maldad" (237). As a projection of Lucio's maleficence, Arturo "se hallaba tan sombrío que parecía *negro* y sus ojos eran fuegos vivientes" (237).

Lucio reacts in a fearful, submissive way to Arturo, confessing that "su personalidad me aplastó" (235). However, thanks to the introduction of a second archetype in "Negro," the *ánima*, Lucio gains the strength necessary to overcome his feelings of inadequacy and defeat Arturo. Jung conceived the *ánima*, or female embodiment of man's soul, in light of alchemical principles. These held that the union between male and female components was the "supreme and essential opposition" to be reconciled in each alchemical equation (*EJ* 289). Extrapolating from this premise, Jung prescribes the fusion of the feminine and masculine parts of one's psyche as fundamental to attaining personality. The *ánima* in *Cerca del fuego* manifests itself in various female characters, most notably the "dueña del puesto de mariscos" (an early, ill-defined version in "Negro") and the Reina del Metro (a down-to-earth *ánima* who is featured in "Blanco"). But the woman who best personifies Lucio's inner goodness, creativity and capacity for love is, without doubt, his wife Aurora. On the surface level of the *fabula*, Aurora plays a minimal role in this novel. She is generally found sleeping peacefully at Lucio's side while he, to the contrary, endures the agony of relentless insomnia. Yet Aurora figures prominently in Lucio's dreams. In these she rarely acts or even speaks, but her presence bathes Lucio in "altísimas olas de luz" (243), allowing him to surmount the darkness. It is through Aurora that Lucio learns of the *ánima* within his own pysche. His discovery and ac-

ceptance of this feminine side facilitates his metaphorical rebirth at the end of "Negro":

> Un espasmo de excitación. La espina dorsal se estiró por sí misma. Casi sin darme cuenta, mi cuerpo se movía solo y se tendió, y llevé mis piernas estiradas por encima de la cabeza hasta que los pies tocaron el suelo. La barbilla casi se incrustó en el pecho. . . . Un zumbido tenue y prolongado. Deshice la posición y todo se abrillantó, el aire entró, refrescante, en mis pulmones. El sol encima de los manglares y las olas. (273-74)

Owing to his spiritual death and rebirth in the second part of the novel, Lucio comes into alignment with divine rather than demonic forces in "Blanco," which chronologically, if not structurally, follows "Negro." In this section, although the protagonist still suffers from amnesia, he experiences an inexplicable inner peace: "me sentía como vuelto a nacer, en paz, en un silencio interior que podía graduar, modular. . . ." (16). Lucio has no recollection of the past six years, the period during which he underwent transformation. This signifies, in Jungian terms, that the protagonist has arrived at a critical juncture in the individuation process: he must return from his voyage into the unconscious. Jung states: "Only the man who can *consciously* assent to the power of the inner voice becomes a personality" (*EJ* 19; my emphasis). For Lucio, a final task remains: he must find a way to bring his new self back to the conscious realm.

To awaken from his amnesia, Lucio requires the support of three Jungian archetypes: the old wise man, the instinctual child and the earth mother (a primitive manifestation of the *ánima*). Through the aid of each, Lucio recovers pieces of his past until the complete mosaic of his memory is reassembled at the conclusion of Part I. The first guide Lucio encounters is the old sage, Juan José Salazar Saldaña. José Agustín explains that this decrepit, cynical bureaucrat represents a composite of the author's own mentors:

> El personaje es una mezcla de facetas de maestros míos, de Juan José Arreola, de José Revueltas, de Rubén Salazar Mallén y de Parménides García Saldaña. Por eso el personaje se llama Juan José Salazar Saldaña.[12]

In *Cerca del fuego*, the old man is the first to encourage Lucio to rediscover his past. But more than this, he obliges the apathetic young man to open his eyes to Mexico's new, tragic reality: the United States has invaded the country and, as a result, Mexican political, social and economic institutions have fallen into disarray. Upon learning that this takeover occurred six years earlier, Lucio realizes that the American occupation

has probably triggered his amnesia. A final lesson the archetypal wise man teaches Lucio is how to use fire to know oneself. Salazar Saldaña demonstrates to Lucio the importance of personal sacrifice by setting himself ablaze. In this dramatic manner he prepares the main character for the trial by fire he will face at the novel's conclusion.

Lucio's second guide in "Blanco" is the child of the slums, Don Pimpirulando. The kinship that exists between Lucio and this child is expressed in several ways. On the one hand, Don Pimpirulando is a boy who, because of economic circumstances, must behave like a grown man, earning his keep and protecting his self-interests. His very name reflects his maturity. On the other hand, Lucio's amnesia renders him as defenseless and innocent as a boy. He is a "niño perdido" (11) adrift in an unfamiliar, hostile world. Lucio's interaction with Don Pimpirulando sparks recollection of his childhood and his own children. Even more, however, the man-child Don Pimpirulando symbolizes a part of Lucio with which he has lost touch: his instincts. Consequently, through Don Pimpirulando's presence Lucio recuperates and embraces the atavistic facet of his being. This milestone in the recovery process paves the road for the protagonist to rediscover the unbridled creative potential of his unconscious in the final section of the novel.

Soon after his adventure with the child, Lucio meets Consuelo, the Reina del Metro. "Una chava de rostro horripilante . . . con cuerpo sublime" (121), the Reina constitutes a curious juxtaposition of attraction and repugnance. In other words, she embodies to perfection the precolumbian earth mother and fertility goddess, Coatlicue. By virtue of her primal bond with nature, Consuelo brings Lucio to "el umbral de la conciencia" (205). Their sexual liaison not only facilitates the protagonist's recognition of his basic propensity for love, but also rouses vague memories of his prior marital life with Aurora. These flashbacks finally prompt Lucio to go in search of his wife.

The objective of the *albedo* or white phase of the individuation process is conveyed by Lucio's and Aurora's names, for both denote illumination. Guided by his archetypes, Lucio re-enters "la lucidez total" (16), or the conscious world. The protagonist's renewed clarity of vision enables him to regain his identity and return to home and family filled with a new sense of joy and inner peace:

> Con qué brillantez veía la sala y oía la sinfonía 87 de Haydn que Aurora puso. Claro que mi casa era yo mismo; los cuadros, los libros, la música, los muebles, el sillón, todo era expresión de un equilibrio entre quietud y dinamismo, un lenguaje sin palabras. (205)

But along with recovering his homelife, Lucio also remembers the crea-

tive side of his spirit. He is a writer whose struggle to complete a novel became so crippling that it exacerbated his amnesia. ''Blanco'' concludes by demonstrating that Lucio's homecoming, his return to wholeness and consciousness, has cured him of his writer's block:

> Me dejaba llevar, veía el mundo con ojos nuevos, . . . veía que la vida se abría, como las palabras nuevas de un texto que se escribe, que se escribe, que nadie planeó, que fluye como el agua y rebasa todo obstáculo. (209)

The act of writing this narrative, as well as portions of the text itself, are recorded in ''Rojo,'' the final third of *Cerca del fuego*. Not surprisingly, the predominant motif of Part III is fire, but the element here is presented not as the destructive fire of hell but rather as the purifying flames of heaven. In both alchemical and psychological terms, fire is associated positively with psychic renewal and creativity. According to alchemical theory, fire acted upon gold through a process known as the mysterious conjunction to produce a spiritual compound: the ''red spirit.'' It was this compound alone that could effect the total fusion of opposing forces so highly coveted by alchemists (*EJ* 289). Psychologically, the ''red spirit'' connotes the unfettered creative drive. For this reason, practitioners of spiritual art have long viewed alchemical fire as a symbol of the artist's desire to articulate the ineffable, to tap new modes of expression that surpass the referential. Art critic Donald Kuspit elucidates this connection between the creative process and alchemy:

> By converting material, even the most random and outrageous material, into the ''mystical inner construction'' of art, the artist gives the material inner meaning and thus uses it to generate spiritual atmosphere . . . The alchemical approach emphasizes art's transformative power. (315)

The presence of the ''red spirit'' signifies that not only has an individual been restored to psychic health, but the creative potential of that individual has been released. Jung explains:

> the birth of personality in oneself has a therapeutic effect. It is as if a river that had run to waste in sluggish side-streams and marshes suddenly found its way back to its proper bed. (*EJ* 208)

In ''Rojo,'' Lucio is ready to become an ''in-dividual,'' one who can no longer be divided (*EJ* 376). He writes:

> Todo está en su sitio dentro de ti, . . . el acomodamiento es total, siempre ha

> sido así, siempre es así, cómo pudiste olvidar . . . el orden que siempre está allí . . . (292)

At this final stage, Lucio undergoes purification by jumping into a metaphorical fire, melting away and rematerializing. Envigorated, he pens the closing words of the novel:

> Te sientas a la máquina, golpeas las teclas, ellas responden, como siempre, tienes que terminar, sacar lo que ya se había venido formando sin que lo advirtieras, hiciste que se volviera posible la realidad cortante que al cristalizarse es tan conocida, aquí la tienes, ante ti, nítida en la formación exacta de las palabras que la componen y la animan, le dan vida, la incendian, la hacen arder perennemente, la imprimen en esta página y te hacen ver que, ahora sí, ya terminaste de escribir el libro. (312)

The individuation Lucio achieves in *Cerca del fuego* is born of knowing himself. Psychic unity, however, is not a phenomenon available only to the individual. Like Jung, José Agustín believes that the self-knowledge that promotes transformation can take place on a societal level. Furthermore, he feels that the time is ripe for Mexicans to abandon complacency and self-imposed amnesia so that the country may once again return to its "true path." His optimism on this score is palpable:

> Lo que hace falta en México es que cada quien defienda sus intereses, y no que, en vías de una supuesta revolución mexicana, haya un punto aparente de concordia en el que nadie esgrime lo que verdaderamente piensa sino que sigue ocultando sus intereses en aras de una supuesta unidad. Eso es una falacia. En el momento en que se asuma la realidad y se acabe esa ficción, el país va a avanzar muchísimo, y se va a quitar un gran peso de encima. Va a ser un descanso como en España cuando se fue Franco, una renovación tremenda. (Schaffer, "Entrevista" 342)

José Agustín hopes his novel will serve as a vehicle through which the reader may set into motion the process of individuation. He invites the reader to re-construct the text for herself and, in so doing, undergo the same cathartic experience as Lucio. In one of Jung's last works, *The Undiscovered Self* (1957), the psychologist declares: "the salvation of the world consists in the salvation of the individual soul" (111). This idea, translated into a Mexican context, underlies José Agustín's promise of individuation in *Cerca del fuego*.

Susan C. Schaffer
University of California, Los Angeles

NOTES

1. Héctor Manjarrez, for example, attributes a nine-year hiatus in his literary production to the trauma he suffered as a result of the 68 violence. In an interview with Federico Campbell he reported how severe writer's block prevented him from working on his novel *Lapsus*: "Empecé a escribir [*Lapsus*] en 1968, pero de mayo a octubre del 68 habían sucedido tantas cosas, que simplemente me era imposible seguir haciéndola; sólo podía darme de golpes en la pared ya que no podía matar a nadie. . . ." (v). See also Schaffer, "Narrativa."

2. From an unpublished portion of an interview I conducted with José Agustín in Cuautla, Mexico on June 14, 1987. For published excerpts, see Schaffer, "Entrevista."

3. Numerology from the *I Ching* and other mystical works figures prominently in *Cerca del fuego*, especially with regard to its structure. The novel comprises 64 sections, reflecting the 64 hexagrams of the *I Ching*. In addition, each of the work's three major sections is divided into 12 subdivisions, a number which refers to the 12 branches of the cabalistic tree of life.

4. See, in particular, Jung, *Integration*.

5. For a discussion of the influence of drugs on José Agustín's fiction, see Schaffer, "Drug Experience."

6. Agustín also alludes to this in his interview with Reinhard Teichman: "Mi novela, de una forma u otra, lo que propone es como un gran sacrificio y una purificación; está trabajada a través del símbolo del fuego: hay que meterse en el fuego para poder salir de todo esto" (59).

7. Agustín admits to using "procesos alquímicos" as model of psychic evolution in Schaffer, "Entrevista" (340).

8. See especially *Psychology and Alchemy* and *Mysterium Coniunctiones*. In *Anatomy of Criticism*, Northrop Frye also demonstrates the link between the alchemical formula and psychic development in classical literature: "there is a close association between the purifying of the human soul and the transmuting of earth to gold, not only literal gold but the fiery quintessential gold of which the heavenly bodies are made" (146).

9. Once more, numerology plays a role in determining meaning. A political reading of *Cerca del fuego* would certainly view the six years of amnesia as a pointed reference to the Mexican presidential *sexenio*.

10. I explore the many parallels that exist between José Agustín and Malcolm Lowry in a forthcoming article, "Erupción de coincidencias."

11. See Jung, *Archetypes*.

12. This is another excerpt from the unpublished portion of my interview with José Agustín on June 14, 1987.

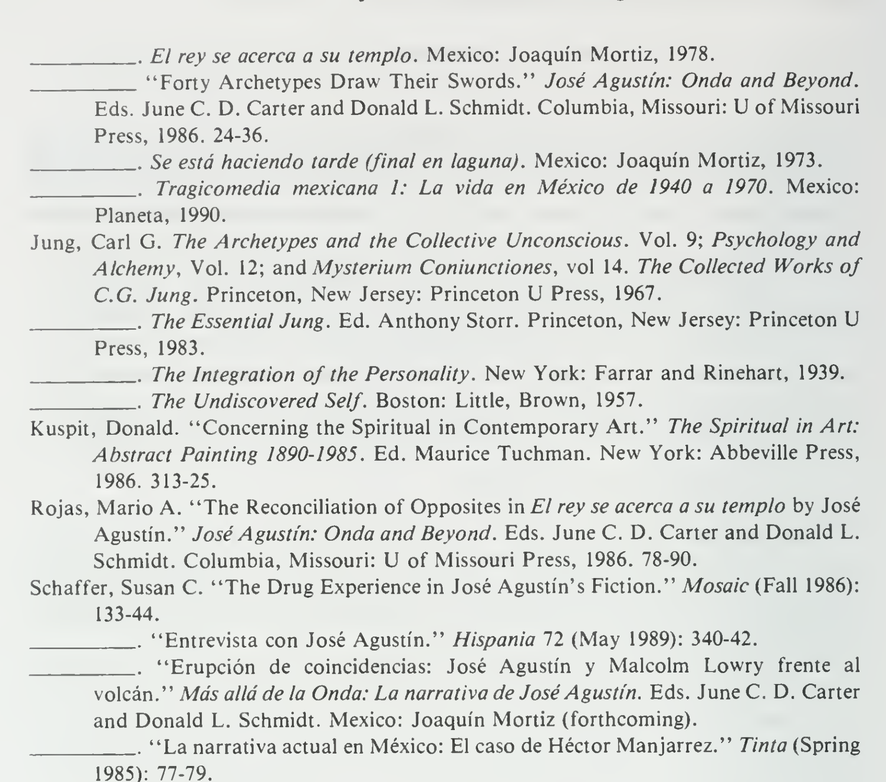
WORKS CITED

Campbell, Federico. "Que todos volvamos a ser humanos." "La cultura en México," *Siempre* (June 3, 1970): v.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton U Press, 1957.

Guerra-Cunningham, Lucía. "Luz y oscuridad: El dilema de la juventud mexicana en *El rey se acerca a su templo* de José Agustín." *Nueva Revista del Pacífico* 10-11 (1978): 56-60.

José Agustín. *Cerca del fuego*. Mexico: Plaza y Janés, 1986.



_________. *El rey se acerca a su templo*. Mexico: Joaquín Mortiz, 1978.

_________ "Forty Archetypes Draw Their Swords." *José Agustín: Onda and Beyond*. Eds. June C. D. Carter and Donald L. Schmidt. Columbia, Missouri: U of Missouri Press, 1986. 24-36.

_________. *Se está haciendo tarde (final en laguna)*. Mexico: Joaquín Mortiz, 1973.

_________. *Tragicomedia mexicana 1: La vida en México de 1940 a 1970*. Mexico: Planeta, 1990.

Jung, Carl G. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Vol. 9; *Psychology and Alchemy*, Vol. 12; and *Mysterium Coniunctiones*, vol 14. *The Collected Works of C.G. Jung*. Princeton, New Jersey: Princeton U Press, 1967.

_________. *The Essential Jung*. Ed. Anthony Storr. Princeton, New Jersey: Princeton U Press, 1983.

_________. *The Integration of the Personality*. New York: Farrar and Rinehart, 1939.

_________. *The Undiscovered Self*. Boston: Little, Brown, 1957.

Kuspit, Donald. "Concerning the Spiritual in Contemporary Art." *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Ed. Maurice Tuchman. New York: Abbeville Press, 1986. 313-25.

Rojas, Mario A. "The Reconciliation of Opposites in *El rey se acerca a su templo* by José Agustín." *José Agustín: Onda and Beyond*. Eds. June C. D. Carter and Donald L. Schmidt. Columbia, Missouri: U of Missouri Press, 1986. 78-90.

Schaffer, Susan C. "The Drug Experience in José Agustín's Fiction." *Mosaic* (Fall 1986): 133-44.

_________. "Entrevista con José Agustín." *Hispania* 72 (May 1989): 340-42.

_________. "Erupción de coincidencias: José Agustín y Malcolm Lowry frente al volcán." *Más allá de la Onda: La narrativa de José Agustín*. Eds. June C. D. Carter and Donald L. Schmidt. Mexico: Joaquín Mortiz (forthcoming).

_________. "La narrativa actual en México: El caso de Héctor Manjarrez." *Tinta* (Spring 1985): 77-79.

Teichman, Reinhard. *De la Onda en adelante: Conversaciones con 21 novelistas mexicanos*. Mexico: Posada, 1987.

Mester, Vol. xxi, No. 1 (Spring, 1992)

Paco Ignacio Taibo II: La lógica de la terquedad o la variante mexicana de una locura

Novelista, periodista, traductor e historiador de origen español nacionalizado mexicano, Paco Ignacio Taibo II ha escrito más de cuarenta libros, entre ellos quince novelas publicadas en veintidós países. Su obra ha sido reconocida con mención en la lista de los libros del año del *New York Times*, y con varios premios, entre ellos el Premio Latinoamericano de Novela Policiaca, el Premio Nacional de Historia del INAH, el Premio Grijalbo de Novela y más recientemente el Premio Planeta-Joaquín Mortiz 1992 por su novela histórica *La lejanía del tesoro*. Actualmente se desempeña como vicepresidente de la Asociación Internacional de Escritores Policiacos.

La siguiente entrevista se llevó a cabo el 5 de mayo de 1992 en la Universidad Iberoamericana y en la Librería "El Día" de Tijuana.

Pregunta: Temáticas constantes en tu obra son el movimiento obrero y el movimiento estudiantil y trabajas el género policiaco. ¿Cómo logras tú reconciliar esto?

Paco Ignacio Taibo II: No lo reconcilio. Son dos vertientes y ahora últimamente estoy manejando una tercera que es la novela histórica, que viene a su vez de una cuarta vertiente que es el trabajo de historiador que he hecho durante muchos años.

Lo que sí encuentras, y esto es quizás lo curioso, es que a pesar de que me he movido en varios espacios genéricos diferentes, muy diferentes incluso, hay como una idea de tocar la sociedad mexicana desde varios angulados, de proponer una especie de lógica de resistencia del ciudadano contra el sistema, una literatura de acción; y eso está en todo, está en mi trabajo como historiador, está en mi trabajo como novelista policiaco y como novelista histórico.

P: ¿Crees que la novela policiaca en México es vista con desdén?

PIT II: Por un sector que me parece minoritario. Si la pregunta es ¿es vista con desdén por los lectores?: no. Y cuando digo los lectores, es curioso, mira: mientras que el policiaco en Estados Unidos tiene un lector genérico, que lee del género y no se sale del género, el lector de literatura policiaca en México es un lector que puede estar leyendo hoy a Vargas Llosa, mañana una novela de Paco Taibo y pasado mañana un ensayo sobre la guerra de los cien años. Es un lector de abanico abierto y la novela policiaca la ha incorporado a su lectura. No es un lector cerrado al género. En ese sentido creo que el lector mexicano no ve con desdén a la novela policiaca, todo lo contrario.

P: ¿Por qué crees que en México se ve mal que un escritor escriba novela policiaca en oposición al cono sur, Argentina, por ejemplo, donde escritores consagrados lo han hecho?

PIT II: ¿Desde el punto de vista de la crítica? Porque desde el punto de vista de los lectores no se ve mal, se ve bien.

P: Desde el punto de vista de la crítica.

PIT II: Precisamente por esta lógica de la crítica mexicana [que] combina su arribismo político con su concepción elitista del fenómeno literario. Le resulta molesto el acceso a géneros populares, géneros que tienen una tradición de lectura masiva. Al margen de cómo accedes a ese género: eso no importa. Parece una concesión a lo popular y esto es pecado para un concepto elitista de la literatura.

P: ¿Cómo es el detective de los 90?

PIT II: ¿En México? Surrealista, se mueve entre una doble tensión. La tensión de la atroz información que la realidad te proporciona todos los días sobre la violencia policiaca y el abuso del poder y una propuesta neorromántica de ajustar la realidad a partir de crear justicia en el acto individual colaborando con lo social. Se mueve entre estas dos tensiones y en esta medida es un personaje un poco irreal en un sentido tradicional. Aquí no hacemos realismo en un sentido tradicional, aquí hacemos eso que yo definía como un realismo kafkiano, un realismo neorromántico en el cual se mezclan todas las situaciones con todas las realidades para producir un híbrido y el personaje es por lo tanto un desprendimiento de estas dos tensiones.

P: ¿Sería esto exclusivo de México o común a los países del Tercer Mundo?

PIT II: Yo creo que este modelo de literatura es común a la literatura policiaca francesa, al neopoliciaco mexicano, es común en buena medida al neopoliciaco español y al neopoliciaco argentino. Estas literaturas mediterráneas, por un lado, y latinoamericanas por otro tienen esto en común, la doble tensión.

P: Define el género neopoliciaco versus el policiaco tradicional.

PIT II: Lo que supongo que es la variante fundamental es que se abandonó una novela cuyo eje central era la anécdota. El neopoliciaco rompió con la tradición de una novela basada fundamentalmente en la anécdota y abrió las puertas experimentales hacia una novela cuyo eje central es la atmósfera. Esa sería la gran diferencia.

P: ¿Hacia allá es hacia dónde tú crees que va el género?

PIT II: Por lo menos en nuestros países. Por otro lado va hacia el hiperrealismo, ¿sí?, y por otro lado va hacia la literatura de la locura. Yo creo que hay varias puntas de evolución diferentes del género y no necesariamente la dominante es la que garantiza una mejor calidad. Yo ahí sí soy partidario de que florezcan todas. Para mí el género policiaco, como cualquier otro género, es un espacio de consolidación, es un espacio de experimentación.

P: ¿Qué le debe tu detective, Héctor Belascoarán, a sus antecesores Pancho Reyes, Máximo Roldán, Peter Pérez, el genial detective de Peralvillo?

PIT II: Nada, nada absolutamente. Eran, o excesivamente *naifs* o excesivamente paródicos. Y Belascoarán... tú no puedes fundar un género a partir de la parodia. La parodia es el desarrollo posterior, muy muy posterior a un género del que se ha abusado. Tú no puedes hacer nacer un género a partir de la parodia.

P: ¿Qué diferencia hay entre Héctor Belascoarán y el detective clásico? ¿Es el tuyo un anti-detective?

PIT II: No. Sería la variante mexicana de una locura. Belascoarán cree en la terquedad y en la tenacidad. Cree que no existe ciencia ninguna que pueda aproximar a un mexicano a descubrir la verdad, porque la verdad, por naturaleza en México, tiene una entropía hacia ocultarse, hay una entropía de la mentira en este país. Por lo tanto todo lo que sucede tiende a distorsionarse o a convertirse en falso, todo a enmascararse.

Hay una tendencia a la falsedad informativa en México, ¿no? En este sentido esta inercia hacia la mentira ha probado que un detective es una especie de reencontrador de la verdad que lo hace a partir de la tenacidad.

Cuando alguna vez alguien le pidió a Belascoarán que definiera su método detectivesco, él dijo: "yo me meto en una historia hasta que estoy tan adentro que alguien quiere sacarme. Ese es el que ando buscando."

P: Como en *Días de combate*, cuando le mandan el diario.

PIT II: Así es. Bueno, ahí es[tá] todavía invertido, ahí no es que se meta, es que lo meten en una historia. Pero en las siguientes novelas él define su lógica como eso.

P: ¿Por qué matas a Belascoarán?

PIT II: En la tercera novela, la novela me llevaba hacia la muerte y yo no traiciono mis novelas. La novela dice *pa'llá*, pues *pa'llá*, porque si no vamos a hacer algo irreal y no me gusta, vamos a inventar un superhéroe y eso me molesta mucho. Pues murió.

P: Y lo resucitas.

PIT II: La resurrección es un fenómeno mexicano. Absolutamente. Nomás en México. La novela empieza diciendo "¿y qué se siente estar muerto?" y Belascoarán responde "de la chingada" y ¡vámonos! Todavía lo voy a matar otra vez, y a revivir otra vez para demostrar que no hay imposibles si hay un pacto entre lectores y autor. Lo único que hace falta es un pacto de credibilidad literaria. Si el lector está dispuesto a creerlo, que los detectives mexicanos mueren y reviven, yo estoy dispuesto a escribirlo. Es el pacto. Y si el pacto puede funcionar, va a morir de nuevo y va a revivir de nuevo.

P: ¿Habría otra novela sobre Belascoarán?

PIT II: Sí. La siguiente de la serie se llama *Adiós Madrid* y es una novela sobre la nostalgia de México y sucede en Madrid cuando Belascoarán va a rescatar el pectoral de Moctezuma. Esta es la novena de la serie y tengo programadas muy vagamente en la cabeza la décima y la undécima. La décima no sé muy bien de qué trata pero la undécima se llama *La segunda muerte de Héctor Belascoarán*.

P: ¿Cuál consideras tu mejor novela?

PIT II: *Cuatro manos* sin ninguna duda. Es una novela que por aquí [Tijuana] no ha circulado, ¿no?

P: ¿Cuál consideras la mejor novela policiaca mexicana?

PIT II: *Cuatro manos* de PIT II, fácil.

P: ¿Y la segunda sería también tuya?

PIT II: Yo sospecho que sí.

P: ¿Te consideras un historiador que escribe ficción o un novelista que es además historiador?

PIT II: Me considero un escritor que practica tres o cuatro disciplinas genéricas diferentes, que cuando se cansa de una pasa a otra. Me considero un escritor que practica la historia, la novela policiaca, el relato obrero, el ensayo periodístico, el periodismo de investigación, y cuando me agoto de uno u otro, cambio de género como una manera de descansar. Incluso para mi fortuna o mi desdicha sigo pensando que la historia es una forma de literatura. Es quizás la literatura del rigor de los hechos sucedidos, pero al fin y al cabo es literatura, y una de las esencias de la historia es el problema de cómo contarla. Y en esa medida me sigo entendiendo como escritor cuando estoy en la historia.

P: ¿Consideras que se puede hablar de una novelística del 68 o sólo de novelas del 68 en México?

PIT II: Creo que sólo novelas del 68. Aunque sí hay una generación de autores que fuimos tocados por el movimiento del 68, que nos creó y nos marcó. Pero lo que sí pudieras decir en cambio es que hay una generación de lectores del 68. Si yo sobreviví en una estructura muy viciada de mafias y críticas literarias, sobreviví gracias a esta generación de lectores que ahora me conectó con una segunda generación que no tiene nada que ver con aquélla. Es una generación de lectores muy muy jóvenes. Pero en principio mi punto de sostén, lo que me permitió sobrevivir como escritor, y no me refiero sólo a sobrevivir económicamente, sino lo que me permitió encontrar mi espacio como escritor, fue esa generación de lectores post-68.

P: Tienes una novela del 68 que sería *Héroes convocados...*

PIT II: Novela del 69.

P: Bueno sí, del desencanto del 69. Se me hizo curioso que en *Héroes convocados* no haya héroes mexicanos, y estoy pensando en "Porfirio Cadena," en *Kalimán* o tal vez en *Memín Pingüín*; ¿por qué se da esto?

PIT II: Precisamente porque ésa era la condición de nuestra generación. En el ensayo que acabo de escribir sobre el 68 dedico un buen rato a explicar cómo nuestra generación no tenía continuidad nacional, no venía de ningún espacio nacional. Nuestra generación está formada en un caldo de cultivo internacional cuyos referentes son todos internacionales. Precisamente el auge de las ciencias sociales post-68 obedece a esta necesidad que la generación del 68 tiene de crear patria, ¿sí?, y yo mismo como historiador surjo de la necesidad de construir santoral. Mi última novela viene de esa necesidad, de la necesidad de recuperar el liberalismo puro del siglo XIX, o las aproximaciones nuevas al villismo, o la sociología de movimientos marginales, o la historia de las corrientes subalternas en el movimiento popular, o la reivindicación de Escudero. Todos estos materiales que se han generado post-68 vienen de esta angustia, la angustia de que habíamos tenido una generación cortada, básicamente porque el gran éxito del estado mexicano pre-68 había sido el de borrar, con una goma de borrar, el pasado de toda una generación. La nuestra es la primera generación del post-auge de la Guerra Mundial, la generación consolidada. Arribábamos a un país en pleno ascenso de las clases medias y por lo tanto sin historias y sin pasado.

P: ¿Podríamos decir que es una generación que busca opciones? Me refiero a que hay una característica en la novelística de los 60: estoy pensando por ejemplo en *Morirás lejos* donde se dan muchas opciones, en *Gazapo* también se dan opciones, en *Farabeuf* se recrea un momento desde diferentes puntos de vista. En algunas de tus novelas también a veces enumeras o das alternativas. ¿Es ésa una búsqueda de mayores opciones, no de una realidad sino de muchas realidades o en un momento dado muchas posibles realidades?

PIT II: Yo creo que *Héroes convocados* es la novela de la antirrealidad. La realidad del 69 es la derrota; la propuesta de *Héroes convocados* es: volvamos de retorno por los caminos de lo imposible, o sea, los caminos de la literatura. No nos pueden derrotar también en los sueños y ése es un espacio preservable.

P: Hacia allá iba mi siguiente pregunta porque, la solución de *Héroes*

convocados de llamar a éstos, héroes, ¿no sería una solución demasiado escapista?

PIT II: Absolutamente escapista. En la derrota del 69 era la única que quedaba, pero si además renunciábamos a ésa era peor porque entonces nos rendíamos. Tuvo que levantarse lentamente, mi generación, lentamente después del 68, tuvo que proceder a reconstruir el entramado social de una nueva izquierda en el movimiento sindical y en el movimiento popular en las colonias, en los barrios, en el campo, dentro de las universidades, a reconstruir el espacio democrático lentamente. Y lo puede reconstruir a partir de una lógica de la terquedad, y la literatura influyó en esta lógica de la terquedad creando una especie de espacio permanente donde no te podían derrotar, en el terreno de los sueños y las ilusiones. Ese espacio nunca se lo cedimos, ahí es donde incidía *Héroes convocados*.

P: ¿Lo cual sería meterse dentro de uno mismo?

PIT II: No, porque la propuesta de *Héroes convocados* no es así. Si recuerdas el final de la novela, el personaje dice: "me fui para volver."

P: La crítica literaria en México y en el extranjero, ¿cómo te ha tratado y qué esperas de ella?

PIT II: Pues no tiene nada que ver la crítica literaria mexicana con la crítica del extranjero. En... no sé, vamos a poner un ejemplo: en Estados Unidos y en Francia la crítica ha recibido mis novelas de una manera sorprendente, con aplauso generalizado. Estados Unidos fue notable, notable. De 70 críticas que produjo la salida de *Cosa fácil*, 68 eran favorables y dos eran, pues no desfavorables, mientras que tengo una guerra permanente contra la crítica en México, ¿no? Una guerra producto del espacio que ocupa la crítica. La crítica en México no se pretende como puente entre los autores y los lectores. La crítica en México se pretende como juez de quién tiene derecho a ser escritor o quién no, como propietaria del espacio cultural, y en esa medida, a alguien como yo que soy un impulsor desde el marginalismo, obviamente se me niega el derecho a pertenecer a esos espacios culturales sistemáticamente. Y yo me divierto mucho y me dedico a insultarlos, y a retarlos públicamente aquí y allá. Un día de éstos voy a publicar una de mis novelas con las peores críticas que han salido en México en la contraportada. ¿Sí? Ahí en la décima edición de *Sombra en la sombra* publicaré las críticas que se han hecho en México sobre la novela para que los lectores se rían de los críticos.

P: ¿Cuál consideras que debe ser el papel, entonces, de la crítica literaria?

PIT II: Mira, su función esencial era operar como una especie de reflejo en profundidad que le sirviera al autor y a los autores para encontrarse, y por otro lado como un puente entre los lectores y los autores. Ninguno de esos dos papeles ha jugado. Se ha pretendido propietaria del espacio cultural y en esa medida ha fracasado.

P: ¿Considerarías que no hay en México "Crítica Literaria"?

PIT II: Hay seis o siete cuates sueltos por aquí y por allá, pero no constituyen la esencia de lo que llamaríamos la "Crítica Literaria" en México. La "Crítica Literaria" en México es una banda de oportunistas a la espera de prebendas, poder político cultural, ascenso en las mafias y posibilidad de encadenarse a los caballos vencedores de estos grupos de mafias. Por lo tanto ejercen la crítica como parte de esta labor, ¿no?, de consolidar a cierto grupo, a cierta figura literaria, excluir a los demás y castigar a los que no se cuadran. En esta medida, obviamente, han decidido, ellos han decidido, tener un papel diferente al que la realidad o el país les proponía. Y en la medida en que decidieron tener ese papel han fracasado. En este país nadie le hace caso a la crítica a la hora de comprar un libro.

P: ¿Qué significan para ti los premios literarios?

PIT II: Hay de todo. Hay algunos en los que no confío porque pienso que están amañados. Otros que no sirven para nada. Otros que el que te den el premio o no te den el premio, nadie se va a enterar. Y otros que tienen fuerza, que están más o menos legales en el sentido de que no hay manipulación del premio y que significa una promoción fuerte de una obra. En ese sentido creo que son útiles. Otros no son útiles en cuanto a la promoción pero son una pequeña cantidad de dinero que estimula al autor. Creo que hay toda la gama. Yo sería partidario de que siguieran existiendo.

P: ¿Has rechazado algún premio?

PIT II: No, para nada. Todo lo contrario. He aceptado todos los que me han dado.

P: ¿Inclusive los que consideras que están amañados?

PIT II: No, en ésos nunca concursé, entonces no tuve nunca la oportunidad de perderlos. Mira, los únicos premios que no aceptaría son los premios gubernamentales de artes y letras porque me parecen que son premios a la sumisión y no a la calidad. Si algún día me lo ofrecen me pondría muy nervioso. Así como que si algún día quieren hacerme un homenaje en Bellas Artes me pondría más nervioso.

P: Algunos críticos te incluyen como miembro de la generación de La Onda. ¿Qué opinas de esto?

PIT II: No tengo nada que ver con La Onda. La Onda pensó que el país terminaba en la colonia Narvarte y ésa es su debilidad.

P: ¿No evolucionó?

PIT II: No. Limitó los espacios de su narrativa. Agustín es quizás el único de La Onda que pudo escaparse del cerco que habían creado en torno a sí mismos y que era describir como único objeto a una clase media en ascenso que se estaba acabando.

P: Es curioso, porque algunos críticos dicen que Agustín se quedó y que el que salió fue Gustavo Sáinz.

PIT II: No, Gustavo a mí no me interesa como narrador. Gustavo escogió una propuesta experimental que lo iba alejando cada vez más de los lectores y a mí no me interesa. Mientras que Agustín desde *El rey volvió a su templo*, de ahí en adelante empezó a buscar otros caminos.

P: Mexicanos, ¿quién te interesa como narrador?

PIT II: Sigo a algunos autores. Sigo a Agustín, sigo a Leñero, a Martín del Campo, sigo a José Emilio Pacheco, sigo a Fuentes, diez o doce autores nada más. No me interesan otros de la literatura contemporánea mexicana.

P: ¿Qué lees?

PIT II: Leo mucho periodismo, mucho periodismo literario, periodismo con pretensiones narrativas, mucho, mucho, mucho. Leo mucha literatura policiaca, estoy muy al día en lo que se está por ahí publicando, leo ciencia-ficción en cantidades. Leo novela histórica. Leo por placer. Soy un lector de placer.

Leo una generación de narradores latinoamericanos que es la segunda

generación del *boom*, la que sería la generación siguiente a la del *boom*, a los que ya no les tocó la fama pero que escriben muy bien.

Juan C. Ramírez
Verónica Rodríguez-Sifontes
University of California, Los Angeles

Mester, Vol. xxi, No. 1 (Spring, 1992)

En busca de la consciencia identitaria del Inca Garcilaso de la Vega

La obra del Inca Garcilaso de la Vega ha sido vista en general por la crítica como el paradigma de la escritura de un autor en el que confluyen y se sintetizan dos culturas: la española y la incaica. De este modo, la figura del Inca ha quedado en la memoria de los estudiosos como la de uno de los primeros mestizos del continente americano, a caballo sobre dos culturas, y con la habilidad de comprender e "interpretar" a ambas. Sin embargo, es evidente notar en el sujeto de la enunciación de su discurso una constante fluctuación en cuanto a su identidad ideológica. Me interesa en este trabajo profundizar en la posición enunciativa del Inca, para descubrir con qué grupo (sea éste racial o de clase) se identifica el escritor en su obra.

I. Mestizo, traductor, intérprete

Es posible rastrear en la obra del Inca Garcilaso una evidente evolución en la consciencia identitaria del sujeto que escribe, que desembocará en una explícita asunción de la identidad "mestiza" al finalizar su vida. Desde temprano el Inca da principal importancia a la lengua como instrumento fundamental para el conocimiento de diferentes culturas pero también para expresar sus propias ideas. Empezando por el humanista influenciado por el neoplatonismo que traduce los *Diálogos de amor* de León Hebreo, pasando por el intérprete de Gonzalo Silvestre en la ficcionalización de la gesta de Hernando de Soto en la Florida, hasta arribar al concienzudo representante de la cultura incaica que se propone desenmascarar la "corrupción" que los españoles han hecho de la lengua quechua, el Inca se presenta siempre como un gran respetuoso del "nombre" al ser el receptor de una doble herencia: la logocéntrica occidental con la "escritura" como emblema y la tradición oral incaica con la "voz" de los amautas como autoridad. Es en el marco de este contexto que se genera el concepto de "mestizo"; en el capítulo XXXI del Libro

Noveno de sus *Comentarios reales* titulado "Nombres nuevos para nombrar diversas generaciones" dice:

> A los hijos de español y de india o de indio y española, nos llaman mestizos, por decir que somos mezclados de ambas naciones; fue impuesto por los primeros españoles que tuvieron hijos en Indias, y por ser nombre impuesto por nuestros padres y por su significación me lo llamo yo a boca llena, y me honro con él. Aunque en Indias, si a uno de ellos le dicen "sois un mestizo" o "es un mestizo," lo toman por menosprecio. (425)

Este evidente orgullo por una denominación desprestigiada en el Nuevo Mundo hace que el sujeto de este discurso asuma la primera persona ("nos") rompiendo con este nuevo nombre una cierta ambigüedad: la constante fluctuación entre la identidad española y la inca que analizaremos más adelante. Son además sus hermanos "mestizos" para quienes dice escribir su obra, con el fin de conservar por escrito una tradición recibida oralmente, que después de la Conquista amenazaba con desaparecer:

> mis parientes, los indios y mestizos del Cuzco y todo el Perú, serán los jueces de esta mi ignorancia y de otras muchas que hallarán en esta mi obra; perdónenmelas, pues soy suyo y que sólo por servirles tomé un trabajo tan incomportable como esto lo es para mis pocas fuerzas (sin ninguna esperanza de galardón suyo ni ajeno). (349)

El clímax de la celebración del mestizaje se da en el "Prólogo a los indios mestizos y criollos de los reinos y provincias del grande y riquísimo Imperio del Perú" con que inicia la última parte de sus *Comentarios reales*. Aquí se exponen los tres motivos por los cuales escribió esta *Historia general del Perú*: "por dar a conocer el universo de nuestra patria," por celebrar las grandezas de los heroicos españoles, y por ocupar su tiempo en una actividad productiva. Es evidente que a este deseo explícito de que su trabajo sea leído por sus "hermanos mestizos" se le debe agregar el deseo de difundir su obra a los lectores españoles (11).

Por esta consciencia se podría afirmar del Inca Garcilaso lo que Tzvetan Todorov dice del dominico Diego Durán en el contexto del mestizaje español/nahuatl: "Duran, lui, est cet être qui permet le passage de l'un à l'autre, et il est lui-même la plus remarquable de ses propres oeuvres" (220). El proceso de "mestización," de este modo, se presenta para el Inca como un proyecto personal que en este trabajo nos interesa investigar si se cumple plenamente o no.

En cuanto "intérprete," Garcilaso tiene el indiscutible poder de quien posee el discurso de dos culturas diferentes. Por un lado, usa como

fuentes las crónicas españolas, con las que "autoriza" su versión de la historia recibida de sus antepasados. Por otro lado, su cabal conocimiento del quechua le permite corroborar las "corrupciones" que los cronistas españoles han hecho de la lengua general del Perú. Su labor de cuidadoso lingüista es constante en sus *Comentarios*, y es uno de los motivos que lo mueven a escribirlos. Dice en sus "Advertencias acerca de la lengua general de los indios de Perú":

> Para atajar esta corrupción me sea lícito, pues soy indio, que en esta historia *yo escriba como indio* con las mismas letras que aquellas tales dicciones se deben escribir. Y no se les haga de mal a los que las leyeren ver la novedad presente en contra del mal uso introducido, que antes debe dar gusto leer aquellos nombres en su *propiedad y pureza*. Y porque me conviene alegar muchas cosas de las que dicen los historiadores españoles para comprobar las que yo fuere diciendo, y porque las he de sacar a la letra con su corrupción, como ellos las escriben, quiero advertir que no parezca que me contradigo escribiendo las letras (que he dicho) que no tiene aquel lenguaje, que no lo hago sino por *sacar fielmente lo que el español escribe*. (5; mis subrayados)

Esta cita manifiesta claramente la fidelidad que el humanista en este caso quiere dar a sus versiones, sean éstas de su cultura materna o de la paterna; pero al mismo tiempo, establece un espíritu purista que no valoriza el concepto de "fusión de culturas" como es la pretensión del mestizaje.[1] En efecto, en su texto Garcilaso se presenta como la voz autorial capacitada para interpretar las dos culturas, porque se ubica en algún punto intermedio entre ellas y las observa desde lo alto, a horcajadas de ambas. Lo que resulta más difícil es encontrar una consciencia que rescate el cruce cultural como la creación de nuevos y originales elementos.

Para comprender el concepto de mestizaje, resulta muy útil recurrir a los estudios que Angel Rama reúne en su libro *Transculturación narrativa en América Latina*. Siguiendo al antropólogo cubano Fernando Ortiz, Rama incorpora la idea de "transculturación" como fructífero proceso de síntesis, al limitado concepto de "aculturación," que privilegia el concepto de adquisición de una nueva cultura. Según Rama, este proceso se logra en tres momentos:

> Implica en primer término una "parcial desculturación" que puede alcanzar diversos grados y afectar variadas zonas tanto de la cultura como del ejercicio literario, aunque acarreando siempre pérdida de componentes considerados obsoletos. En segundo término, implica incorporaciones procedentes de la cultura externa y en tercero un esfuerzo de recomposición manejando los elementos supervivientes de la cultura originaria y los que vienen de fuera. (38)

Si aceptamos estos tres pasos en el proceso de mestizaje, llegaremos a la conclusión de que las ''corrupciones'' en las que incurren los cronistas españoles son justamente esas voces ''transculturadas,'' ''mestizas'' que Garcilaso se propone atacar desde el comienzo de su obra. Este dato nos hace revisar el criterio generalizado que considera a Garcilaso un ''mestizo'' (o sea, un ''transculturado''). Veremos entonces qué pasa con este autodenominado mestizo que privilegia ''la pureza y la propiedad'' de la antigua lengua por sobre la modificación que de ella se hace cuando se la enfrenta a la de otra cultura. La pesquisa entonces considerará las alianzas del escritor con los grupos que tiene cerca: empezaré por la cuestión racial, ya que él mismo declara que esta historia la va a escribir ''como indio.''

II. ¿Quién es el ''Otro'' para el Inca Garcilaso?

Comenzando con la respuesta negativa, quisiera comprobar con qué grupo este mestizo *no* se identifica, o sea, quién es el ''Otro'' para este sujeto que escribe. Si atendemos a las descripciones que Garcilaso hace de los idealizados indios de la Florida y de las tribus de ''proto-incas'' que serían luego conquistadas por el imperio incaico, comprobamos que el ''Otro'' incontestable del escritor es el indio ''no-Inca,'' el que no ha sido asimilado por el Incario y su evolucionada cultura. Estos individuos son considerados por el sujeto del discurso como ''bestias,'' ''brutos,'' ''fieras,'' ''rústicos,'' ''bárbaros,'' ''salvajes,'' negándoles en ciertos casos extremos la religión y hasta la cultura. Encontramos un buen retrato del ''Otro'' en su descripción de los indios chirihuana que fueron luego conquistados por los incas:

> los naturales eran brutísimos, peores que bestias fieras; que no tenían religión ni adoraban cosa alguna; que vivían sin ley ni buena costumbre, sino como animales por las montañas, sin pueblos ni casas, y que comían carne humana, y, para la haber, salían a saltear las provincias comarcanas y comían todos los que prendían, sin respetar sexo ni edad, ... y que andaban en cueros y que para juntarse en el coito no se tenía cuenta con las hermanas, hijas ni madres. (309)

Es importante notar que estas características que repugnan tanto a Garcilaso son el motivo por el cual el Inca Yupanqui decide que es forzosa la conquista de estos indios, ''para sacarlos de las torpezas y bestialidades en que viven y reducirlos a vida de hombres, pues para eso nos envía nuestro padre el Sol'' (309). Digamos además que este ejemplo de asimilación del ''Otro'' por una cultura superior sirve en el discurso del

Inca Garcilaso como justificación anticipada a la posterior conquista de los españoles en el reino del Perú.

Si los chirihuanas son "asimilables," los indios de Pasau constituyen el ejemplo máximo de "otredad" que presenta el Inca en sus *Comentarios*. A las atrocidades de los anteriores, estos indios agregan la sodomía, y lo que resulta también incomprensible a los incas: "no querían plata" (391). Sin embargo, este "extrañísimo" pueblo es uno de los pocos que salva su autonomía de la voracidad del Imperio:

> Huaina Cápac Inca, después que vio y reconoció la mala disposición de la tierra, tan triste y montuosa, y la bestialidad de la gente, tan sucia y bruta, y que sería perdido el trabajo que en ellos se emplease para reducirlos a policía y urbanidad, dicen los suyos que dijo: "Volvámonos, que éstos no merecen tenernos por señor." Y que dicho esto mandó volver su ejército, dejando los naturales de Pasau tan torpes y brutos como antes se estaban. (391)

Aurelio Miró Quesada, en su prólogo a la edición de la *Florida del Inca*, atribuye "la disminución del valor cultural de los vencidos (que le lleva [a Garcilaso] a tan injustas y evidentemente erradas opiniones sobre las civilizaciones preincaicas)," a la probable influencia de los historiadores romanos, quienes manifiestan la "orgullosa consideración de las conquistas como una necesidad de expansión de los más fuertes" (LXII). Indudablemente, está muy cerca de la verdad que se desprende del texto del Inca. Esta negación absoluta a identificarse con el aborigen americano (nivel racial) finalmente nos obliga a preguntarnos: ¿con qué grupo humano se identifica ideológicamente el Inca Garcilaso?

III. Las alianzas ideológicas del mestizo

Es innegable la profunda identificación de este escritor con la cultura incaica, y fundamentalmente, con los Incas de sangre real, la clase dominante del Imperio, de la cual descendía por vía materna. Es de destacar en este sentido el cambio que se produce en el sujeto de la enunciación en los *Comentarios reales* cuando se comienza a describir la ciudad del Cuzco en el Libro Séptimo. En efecto, el narrador en tercera persona que anota por escrito las historias recibidas oralmente en su infancia sobre los pueblos conquistados por los Incas, asume la calidad de testigo presencial cuando se describen las grandezas de la capital del Imperio.

Un buen ejemplo de esto lo da la descripción de la "Fiesta nocturna para desterrar los males de la ciudad," que comienza: "Yo me acuerdo haber visto en mis niñeces parte de esta fiesta" (289). La presencia del sujeto de la enunciación se hace tan evidente aquí, que en un párrafo de

veintisiete líneas se repite siete veces la expresión "vi" y otras tantas los deícticos de primera persona.

Por otro lado, es muy claro comprobar su identificación con la ideología de la conquista española y su justificación histórica, sobre todo en su objetivo de evangelización. Es posible rastrear este motivo desde el prólogo a la *Florida del Inca*, en donde aclara que la causa por la cual se escribe esta relación es para recordar a los españoles que deben continuar la colonización y evangelización de esas tierras, que en esos momentos estaban interrumpidas. La maduración de esta actitud se da en su última obra, la *Historia general del Perú*, en cuyo prólogo afirma:

> De que no resulta pequeña gloria a España en haberla el Todopoderoso escogido por medianera para alumbrar con lumbre de fe a las regiones que yacían en la sombra de la muerte; ... reparte con franca mano del celestial mayorazgo de la fe y evangelio con los indios, como con hermanos menores, a los cuales alcanza la paterna bendición de Dios. (12)

Al asumir estos valores con una actitud evidentemente paternalista, subestima en el imperio incaico —al que tanto admira culturalmente— sus "vanas creencias," y su "idolatría," pero enfatiza la predisposición de estas gentes a recibir la fe católica. Recordemos su preocupación por registrar las profecías de Viracocha y las reflexiones de Huayna Cápac sobre la existencia de un Ser Supremo, que remiten a la Escolástica y las "Cinco vías racionales de la existencia de Dios" de Santo Tomás de Aquino, como características que demuestran que los incas poseían "en germen" las verdades de la doctrina cristiana.

Esta identificación —del lado inca, con las grandezas del imperio, y del lado español, con el discurso del poder encarnado en la ideología contrarreformista de la Conquista española— está evidenciando de parte de Garcilaso una patente alianza con una determinada "clase." Encontramos muestras de esta alianza con la "clase dominante" en una afirmación de los *Comentarios* que corroboraría el paralelismo que establece Miró Quesada entre el "orgullo imperial" del Inca Garcilaso con sus lecturas de los historiadores romanos. Indudablemente son innumerables las comparaciones que hace entre el imperio incaico y el romano, y la celebración que de ellas se desprende nos revela un individuo naturalmente aliado a los "poderosos." Al comenzar el relato de la conquista inca sobre los ya nombrados chirihuanas declara:

> Como el principal cuidado de los Incas fuese conquistar nuevos reinos y provincias, así por la gloria de ensanchar su Imperio como por acudir a la ambición y codicia de reinar, *que tan natural es en los hombres poderosos*. (308; mis subrayados)

Con esta misma "naturalidad" el Inca acepta el discurso contrarreformista que justifica la conquista como necesidad histórica para la evangelización de los nativos americanos. Este dato nos llama la atención, pues la "pureza de sangre," rasgo esencial en los "cristianos viejos," único grupo que tiene acceso al poder en la España imperial de principios del siglo XVII, es un rasgo del que evidentemente carece el Inca Garcilaso. El, como "mestizo," podría haber optado por realizar una sutil subversión de la ideología dominante en sus propios textos; ejemplos no le faltaban, teniendo al converso Cervantes como contemporáneo. Sin embargo, optó por aliarse ideológicamente con la clase dominante. Su "segundo bautismo" realizado en plena adultez resultaría de este modo un claro símbolo de esta alianza. Así, la sustitución de su nombre de nacimiento Gómez Suárez de Figueroa por el de Inca Garcilaso de la Vega, alude no sólo a la adición de dos voces que aúnan las culturas española e incaica, sino fundamentalmente a ser representante de "lo mejor" de ambas.

Vemos en esta identificación del Inca con la clase dominante (la que asimila a los más débiles) su dificultad en reconocer al "Otro" por sus propios rasgos característicos. En efecto, así como había negado la existencia de religión o cultura a los grupos preincaicos para justificar la asimilación que realiza el imperio inca al "sacarlos de su barbarie," es interesante marcar que en el "Prólogo a los mestizos" de su última obra usa el mismo razonamiento para justificar la conquista española:" Y de camino es bien que entienda el mundo viejo y político que el nuevo, a su parecer bárbaro, no lo es ni ha sido sino por *falta de cultura*" (12; mis subrayados).

Esta afirmación de una "falta de cultura" enunciada por quien pasó los últimos años de su vida tratando de rescatar la cultura incaica en sus *Comentarios reales*, para presentar a sus hermanos, los "lectores mestizos," la historia de sus antepasados aborígenes, resulta muy reveladora, ya que deja bien en claro cuál era la cultura que debía llenar esa carencia que señala el Inca en el Nuevo Mundo, y con la que en última instancia se identifica.

IV. Conclusiones

El Inca Garcilaso no se limita a presentar esta "disminución de los valores culturales de los vencidos" que señalaba Miró Quesada en los pueblos preincaicos, sino que se extiende a los incas también. Como veíamos, el "Otro" en su texto es aceptado por su posibilidad de ser asimilado por una cultura superior (los preincaicos por los incas, los incas por los españoles) y su deseo de "convertir" al "Otro" a sus propios valores.

Del mismo modo, el Inca Garcilaso accede a la categoría de Sujeto al asimilarse a la "cultura superior" española, y de este modo, recibir la autoridad necesaria que legitimice las largas crónicas sobre su pueblo vencido.

Sin embargo, a pesar de su retórica "mestiza," el Inca no termina de reconocerse a sí mismo como "Otro." Su marginalización de la Corte española y su separación definitiva del Perú son muestras evidentes de que esas alianzas ideológicas con la clase dominante le sirven únicamente para legitimizar una crónica en la que sólo las generaciones venideras potenciarán su latente caudal "mestizo," en cuanto transgresor de la cultura hegemónica colonial.[2] No vemos que se vislumbre ese proyecto en la vida del Inca, pues, a pesar de sus constantes quejas de la posición marginada en la que vive, el discurso que genera en sus textos no toma la posición de los "desposeídos," o "desengañados," como se denomina él mismo en el "Proemio al letor" de la *Florida del Inca*:

> y con sus disfavores y persecuciones [mi fortuna] me ha forzado a que, habiéndolas yo experimentado, le huyese y me escondiese en el puerto y abrigo de los desengañados, que son los rincones de la soledad y pobreza, donde, consolado y satisfecho con la escasez de mi poca hacienda, paso una vida, gracias al Rey de los Reyes y Señor de los Señores, quieta y pacífica, más envidiada de ricos, que envidiosa de ellos. (9)

Tal vez debamos tomar esta resignación manifiesta en el texto como otro motivo retórico, ya que la biografía del Inca registra sus continuados esfuerzos ante el Rey de España por recuperar los privilegios que debía heredar de su padre el conquistador. El hecho de que este libro fuera publicado en Portugal y la dedicatoria hecha al Duque de Braganza revela las relaciones tirantes entre el escritor y el "centro" del poder de la Península, el rey de España.

Sea como fuere, la dificultad del Inca Garcilaso de reconocerse a sí mismo como "mestizo" (como el "Otro transculturado"), no es un caso aislado en nuestro continente, sino que es una de las características clave de nuestra "intelligentzia" colonizada culturalmente. Esta sería la causa por la cual resulta tan difícil a algunos intelectuales de Latinoamérica —aún los del presente siglo— reconocerse a sí mismos como "americanos," es decir, "no europeos."

Aparte de esto, la historia de la zona andina presenta durante varios siglos el "fracaso de la mestización" de una "sociedad dual" que se maneja con una "dialéctica del amo y el servidor" heredada de la Colonia. Esta es, al menos, la interpretación de Angel Rama, quien asegura, además, que esto desemboca en:

> la congelación por igual de ambas culturas, enfrentadas dentro de esquemas clasistas —tanto la de impregnación indígena como la de impregnación hispano-europea—, las que resultaron parejamente condenadas al estancamiento y a la repetición de modelos antiguos. No fue sólo la cultura dominada la que se estancó, sino también la cultura dominante. Al no haber sido propiciada positivamente una integración nacional que implicaba un vasto esfuerzo de transculturación, la cual fue recusada en cada uno de los tres grupos étnicos que conformaron el área (lo que testimonia el fracaso de los mestizos llamados a contribuir a esa tarea, quienes tardarán siglos en acometerla) ... se inmovilizó la creatividad y el progreso de la zona en torno a fórmulas preexistentes. Estas, fatalmente, devinieron arcaicas. (129)

Nuestra labor como jóvenes intelectuales al revisar estos textos, entonces, es reconocerles su valor de obras fundacionales de nuestra identidad latinoamericana. En el proceso, es importante que evitemos caer en las tramposas alianzas en que cayeron nuestros mayores, y que valoricemos al mismo tiempo el mérito de haber plantado el germen de una proyectualidad que se cumpliría sólo en las generaciones venideras.

Silvia Pellarolo
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Quisiera agradecer los valiosos y oportunos comentarios de Carmela Zanelli después de la cuidadosa lectura que hizo de mi trabajo. Ella destaca la importancia de este "purismo" del Inca al transcribir la tradición de sus mayores, pues de este modo —según sus palabras— "ha contribuido con importante información sobre la fonología del quechua cuzqueño. Por otro lado, es cierto que el purismo garcilasiano ha contribuido al desarrollo de un cierto regionalismo, especialmente en materia lingüística, que sostiene el carácter matriz de la variante cuzqueña, tesis que ha sido descartada a partir de los estudios de Alfredo Torero y Gary Parker. Sin embargo, creo que lo que exige el Inca Garcilaso con este celo lingüístico es obtener el mismo respeto para la cultura indígena, en un momento en el cual la estandarización de la lengua quechua es un proyecto posible" (comunicación personal).

2. Es el caso de la rebelión tupamarista contra los españoles en 1780, la cual se inspira en los *Comentarios reales*. Esta obra fue censurada después de que los españoles sofocaron la rebelión.

OBRAS CITADAS

Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios reales*. México: Porrúa, 1984.

__________. *Historia general del Perú*. Barcelona: Sopena, 1972.

Miró Quesada, Aurelio. Prólogo. *La Florida del Inca*. De Garcilaso de la Vega, Inca. México: FCE, 1956. IX-LXXVI.

Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1989.

Todorov, Tzvetan. *La conquête de l'Amérique: La question de l'autre*. París: Seuil, 1982.

Mester, Vol. xxi, No. 1 (Spring, 1992)

The Representation of Woman in *El amante liberal*: Goddess, Chattel and Peer

> Creó, pues, Dios al hombre a imagen suya, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó.
>
> —*Génesis* 1:27

> Anatomy is our destiny.
>
> —Sigmund Freud

Looking back in history one can locate an abundance of treatises on the inferiority of women, as well as literature of courtly love, but rare are the references to woman as man's equal. Woman has been simultaneously exalted as the essence of purity and virtue, and degraded as the source of all evil. Miguel de Cervantes was in many ways a counter-culturist, albeit tempered by ecclesiastical and governmental expurgation. He took issue with the myths perpetuated by both religious and secular hierarchies. *El amante liberal*, one of his least studied works, challenges some of the culturally dictated feminine and masculine roles. Many of the social ills with which Cervantes took issue remain deeply rooted in twentieth-century society, hence the timeliness of his works is all the more remarkable.

El amante liberal presents a variety of male characters, but only two female characters: Halima and Leonisa.[1] Nonetheless, through them we come nearer to an understanding of the role of women in seventeenth-century Spain and the Ottoman Empire, and we come to distinguish the progressive elements in Cervantes' writing from typical seventeenth-century axioms.

El amante liberal is distinctive for it is one of only a few stories that takes place in foreign territory. The story begins *in medias res* with a sorrowful discourse by Ricardo, the male protagonist. Through his conversation with Mahamut we learn of the fateful event of his and Leonisa's

capture by the Turks from their home in Sicily. Ricardo tells Mahamut of his jealousy of Cornelio who, prior to their capture, had appeared to be easily wooing Leonisa's affection by his good looks and wealth. Ricardo had done what he could to compete with Cornelio, but his efforts were met with disdain and abhorrence on the part of Leonisa. While in captivity, both Leonisa and Ricardo undergo a series of tests and trials which enable them to unite in holy matrimony at the end of the novel.

I. Historical Context

It is by no means incidental that these protagonists are brought under Turkish domain. Though Leonisa and Ricardo are from Sicily, they are treated as if they were Spaniards (Casalduero 78-79). The religious issues about which Cervantes writes are obviously linked to the geographical area in which the story takes place. The battles between the followers of Islam and those of Christianity raged throughout the Mediterranean in the sixteenth and seventeenth centuries. In 1571 the Ottoman fleet demonstrated its superiority by conquering Cyprus (this is where Leonisa and Ricardo were later taken upon being captured) and ravaging the coasts of Sicily and southern Italy, thereby establishing domination in both the eastern and the western Mediterranean (Goldschmidt 178).

Though religious differences exacerbated the antagonism between the Christians and the Turks, one thing they had in common was the marginalization of women in society. As we will see through our analysis of Halima and Leonisa, however, there were significant differences within the few freedoms afforded Christian and Muslim women of that era.

One might argue that since Halima was born of Christian parents and subsequently converted to Islam, she is not truly representative of Muslim women. This is where Christianity and Islam stand miles apart, for being a *converso* in sixteenth and seventeenth-century Spain carried negative connotations and prohibited full integration into society, whereas Muslim society was much more accepting of converts. In theory, any male Ottoman subject could rise to the ruling class if he conformed to the requirements of the sultan and of Islam (Goldschmidt 126). One explanation of this openness is that "en el mundo musulmán la carencia de población cualificada permitía un rápido ascenso y un mejor nivel de vida al cristiano que, renegando de su fe, se pasaba a las estructuras del Imperio Turco" (Fernández Alvárez 492).

A literary example of the relatively easy access to upward mobility is found in *Don Quijote* when the captive informs us that Uchalí Fartax, originally of Southern Italy, renounced his faith in order to avenge his re-

sentment toward his captivity, and came to be the king of Algiers and later a sea commander (I:40). Therefore we can assume that even though Halima converted to Islam from Christianity, she is as integrated into Turkish society as a woman can be, for the structure of that society had no restraints barring her assimilation other than her womanhood.

Another work, *Viaje de Turquía,* by an anonymous Spanish author, provides an interesting source for comparison and contrast of the two cultures. The author actually commends the Turks for "el poco aprecio que hacían de sus mujeres" (qtd. in Fernández Alvárez 174). In fact the author complains about the excessive power of woman in Spanish society. As Manuel Fernández Alvárez explains:

> Por ella se batían constantemente los galanteadores, por ella se torcía la vara de la Justicia, por ella se hacían mil dislates. ¡Qué diferencia con el mundo musulmán! Aquél sí que era reino del hombre. Para empezar, a las mujeres no se las tenía en cuenta, ni en ningún caso se solicitaba su consejo, cuanto menos su voto. . . . (495)

Though the author of *Viaje de Turquía* praises the Turks' low esteem for women, in general the documented sixteenth and seventeenth-century view of Moors and Turks on the part of the Spaniards was extremely negative. It is worth mentioning here that the Spaniards classified Muslims in two groups: Turks and Moors. "La primera [categoría] representaba la aristocracia respecto de la segunda" (Herrero García 535). It was common, however, to use the term *moro* generically (Herrero García 535) as did Cervantes, who calls Halima *la mora* and *la turca* interchangeably. The Moors were typically stereotyped as deceitful liars who were proud, arrogant, greedy, violent and traitorous. Though Cervantes does not glorify the Moors, he "gives us an infinitely subtler picture of the Muslim world than the caricature-like distortion to which we are more often exposed in the polemical writings of his contemporaries" (Canavaggio 81).[2] While Cervantes' seemingly temperate portrayal of the Turks appears to reflect respect for their tolerance and ability to coexist rather peacefully with the Christians inside their territory, he does treat harshly "those who renounce the Faith of Christ out of weakness or inertia; and he exalts, in contrast, the heroism of martyrs true to their convictions . . ." (Canavaggio 82).

In *Don Quijote*, for example, the captive tells of the unheard of cruelties his master inflicted upon the Christians on a daily basis. But he makes a point of saying that "los turcos conocían que lo hacía no más por hacerlo, y por ser natural condición suya ser homicida de todo el género humano" (I:40). He points to one perpetrator of the atrocities instead of accusing all Turks of villainous treachery. In *El amante liberal*,

Ricardo kills several Turks when they attempt to capture him. This could have easily resulted in his execution, but the promise of money for his ransom subdues their anger. It is true that Cervantes does judge the Turks more harshly than the Christians; they are the only characters who are killed in the novel as a result of their own actions. In addition, as we turn to an analysis of Halima and Leonisa, we will see that though the Turks do not physically harm them, the possibility is always imminent.

II. Halima

Halima is a renegade whose parents are Greek Christians living under Turkish rule. Though she only controls the discourse twice in the entire novel, her name itself tells her story, for, as we know from *Don Quijote*, the names given to renegades upon their conversion often reflect some defect or virtue they possess:

> es costumbre entre los turcos ponerse nombres de alguna falta que tengan, o de alguna virtud que en ellos haya; y esto es porque no hay entre ellos sino cuatro apellidos de linajes, que decienden de la Casa Otomana, y los demás, como tengo dicho, toman nombre y apellido ya de las tachas del cuerpo, y ya de las virtudes del ánimo. (I:40)

This is most interesting because one meaning of the masculine adjective *halim*, according to *A Turkish and English Lexicon,* is one "who has a lascivious dream." Halima is the feminine form of this adjective and there could not be a better name for her!

The first mention of Halima occurs after the *kadi* has temporarily secured possession of Leonisa. He instructs Mahamut to take Leonisa to his wife, Halima, telling her to treat Leonisa as a slave of the *Gran Señor* until she is sent to Constantinople. Mahamut then arranges for the *kadi* to become Ricardo's master as well, but Ricardo changes his name to Mario so that Leonisa will not hear that he is alive before they see each other in person. The action heats up when the narrator tells us that Halima, perhaps tired of her old husband, is instantly attracted to the young and handsome Mario the first time she sets her eyes on him:

> Avino, pues, que un día la señora Halima vio a su esclavo Mario, y tan visto y tan mirado fue, que se le quedó grabado en el corazón y fijo en la memoria; y quizá poco contenta de los abrazos flojos de su anciano marido, con facilidad dio lugar a un mal deseo. . . . (166)[3]

Halima, who has grown to love and respect Leonisa, confides in her

that she has never seen a more handsome man in all her life and that "no sabía cómo darle a entender su voluntad sin que el cristiano la tuviese en poco por habérsela declarado" (166). She asks Leonisa to be the go-between and she strategically plans how Leonisa can inform him of her intentions. Meanwhile, Halima's husband negotiates plans for Ricardo to be his mediator by making his plans known to Leonisa. Neither Halima nor the *kadi* show signs of being the least bit bothered by their flagrant disregard for their marriage. In fact, it is normal for the *kadi* to pursue other women since his position brings him enough wealth to afford the four wives the Koran allows him. However, Halima's disregard for her marriage, her decision to divorce her husband, and her blatant lust for Ricardo would certainly have been deemed inappropriate behavior for a woman.

Nevertheless, Leonisa encourages the "torpe deseo" in Halima by giving her hope that Mario will comply with all she asks (174). As we know from the *Diccionario de autoridades, torpe* in seventeenth-century Spain meant lascivious. Just how plausible was it in seventeenth-century Turkish society for a woman to have an illicit affair with a man? The author of *Viaje de Turquía* tells us it was indeed plausible. The very clothing worn by Muslim women, which was intended to insure modesty, instead provided them the opportunity to engage in illicit affairs: "Aprovechaban para ello que los jueves, vísperas de su fiesta, habían de ir a los baños . . . Como iban solas y tapadas, tenían ocasión para su aventura" (qtd. in Fernández Alvárez 496).

Ironically it was the *poco aprecio* towards women on the part of Turkish men that drove them to establish relationships with Christians and also with Blacks (Fernández Alvárez 496). Though it is likely that the Christians' intentions in these affairs were exploitative, they probably gave the women the attention that their own husbands denied them. Since Halima's husband actively chases another woman and even plots his own wife's death, from a rational point of view we can easily justify Halima's active pursuit of another man, for her marriage was obviously unfulfilling. Though Islamic law would expiate only the *kadi*'s actions, both would stand guilty under Christian law. The Spanish moralists of the time, however, sanctioned a double standard for judgment of male and female adultery (Vigil 140). A woman had no recourse if she caught her husband in adultery. A man, in contrast, lost his honor if his wife or daughter was discovered in an adulterous relationship. In fact, the *Fuero Juzgo*, the *Fuero Real*, and the *Nueva Recopilación de las Leyes de España*, permitted the spouse or father to kill the wife or daughter who had committed the offense, as well as her lover. The moralists condemned the application of these laws (not the laws themselves), but they

supported the double standard which claimed "que es mayor el pecado de la mujer adúltera que el del varón" (Vigil 142).

Not only did women's clothing facilitate affairs, and husbands' disdain for their wives provoke them, according to the captive in *Don Quijote*, while it would be considered scandalous for a Muslim woman to be seen by a Turkish or Moorish man, there was much greater liberty with regard to Christian men. The narrator in *El amante liberal* tells us that "en mostrarse ellas a los cristianos no se les hace de mal; quizá debe de ser que por ser cautivos no los tienen por hombres cabales" (166). The *Diccionario de autoridades* defines *hombre cabal* as one "que no tiene defecto conocido, huye del vicio, y ama la verdad, y especialmente la justicia." If the Christians were not *hombres cabales* one would think the Turks would take extra precautions to guard Turkish women from them.

Joaquín Casalduero states that Leonisa, serving as an intermediary for Halima, tells Ricardo "cómo la mujer arde en deseos de ser poseída. A solas con él, tiene que pintarle cómo la carne de Halima sufre" (91). However, it is clear that Halima does not desire to be possessed, but to possess. Most readers will agree that Halima offers an abrupt contrast to the traditional portrayal of man as the sexual aggressor and woman as the passive receiver. Various critics explain this away either as an attempt to portray all Turks in a negative light regardless of their sex, or, like Casalduero, as pure comicality (82). On the surface the portrayal of a group of men so set on possessing Leonisa that they will go to such extremes as killing a spouse, sacrificing their own lives, or paying vast amounts of money is a bit comical. The fact that a woman would carry on in a similar fashion may seem to emphasize just how grotesque the entire lot of lecherous men are. However, it is clear from these explanations that:

> Phallic criticism has steadily denigrated and ridiculed those women who moved outside the established parameters. For if, in anti-feminist discourse, women are often inferior to men, nothing in this same discourse is more ridiculous than a woman who imitates a male activity and is therefore no longer a woman. (Marks and Courtivron 5)

Halima's attempt to lure Ricardo with a handsome dowry seems quite normal in the Christian tradition. However, in Muslim society the man provided the dowry for the woman. When Halima boards the ship for Constantinople, she takes with her all of her riches, leaving nothing behind, "pues era de creer que llevando tantas riquezas consigo, y volviéndose cristiana, no dejaría de tomarla por mujer [Ricardo]" (176). Taking into account her cultural context Halima's actions are all but status quo.

Because we know of Halima's husband's desire to throw her over-

board and be rid of her, we as twentieth-century readers at least are rooting for her. But, we wonder, how is it that Halima has the audacity to pack up and take all of her riches right under her husband's own nose? One historian tells us that recent research on the Ottoman Empire reveals that in that society

> women in fact were able to hold property, including that brought as part of their dowry, and to manipulate its use without interference by their husbands, fathers, or other male relatives. . . . Though women's right to initiate divorce proceedings was limited to rare circumstances, they could leave their husbands and take their property along, maintaining themselves outside their husbands' control as long as they were able and willing to do so. (Goldschmidt 159)

What then is the moral of Halima's story? It is clear that Cervantes embraces the Erasmian conviction that marriages based solely on instinctual attraction are weak (Forcione 104). Therefore Halima's lascivious desires only result in frustration. Her attempt to marry Ricardo is doomed to failure. In spite of Halima's carnal desires and the fruitlessness of her efforts, her strength lies in her refusal to become a victim. The *kadi* almost loses his mind when he realizes the woman he was so anxious to throw overboard has decided to leave him. He is left with nothing. In contrast, Halima takes her money, sets sail for Christian land, remarries, and reconciles herself with the Church. By asserting her independence she ends up victorious.

III. Leonisa

Let us now turn to Leonisa. She is first presented to us by Ricardo who, exalting her above all other women, tells us that she is "una doncella a quien la fama daba nombre de la más hermosa mujer que había en toda Sicilia . . . la de más perfecta hermosura que tuvo la edad pasada, tiene la presente y espera tener la que está por venir" (141-42). We then find out through Ricardo's conversation with Mahamut that he loved her, adored her, and served her "como si no tuviera en la tierra ni en el cielo otra deidad a quien sirviese ni adorase" (142). This inversion of male and female roles is familiar to us from our readings of medieval courtly love literature in which a gentleman adopts an attitude of humility and servitude toward the woman he loves. Louis Combet describes the male in Cervantes' works as "moins *raisonnable* et moins *énergique* que sa partenaire, en face de laquelle il apparaît *dévirilisé*, dans une attitude de soumission et d'infériorité volontaires" (101).

Casalduero tells us that Ricardo loves Leonisa "por lo que todo un hombre se enamora de una mujer, por bella. Por la misma razón Leonisa había preferido a Cornelio" (89). Ricardo does in fact ridicule Cornelio's finery, but it is likely that Leonisa was motivated not only by his appearance, but also by the wealth it represented. With moralists like Luis Vives heralding such myths as "un matrimonio cimentado sobre bases afectivas sería más inestable que uno establecido sobre bases económicas," it was common for marriages to be negotiated fundamentally as economic contracts (Vigil 82). Leonisa is encouraged by her parents in her relationship with Cornelio rather than with Ricardo because if she married the former they "granjearían yerno más rico" (143). If in fact Leonisa were motivated by monetary concerns rather than love, this would indeed be acceptable for the moralists of the time successfully propagated the belief that love would come after marriage.

Upon being captured Leonisa descends from the angelic throne on which Ricardo's idealism had placed her into the degraded booty of the Turks. She is now the sought-after *premio* of a group of lascivious men who attempt to control her destiny. She becomes merchandise whose worth is determined by men who, if the price is right, will relinquish their prerogative to *gozarla.*

Yzuf, her first owner, agrees to ransom Leonisa for six thousand *escudos* provided that he receives four thousand for Ricardo at the same time. Knowing that Cervantes' ransom while in Algiers was five hundred *escudos* puts into perspective the exorbitant amount of money these men were demanding. While waiting for Ricardo's *mayordomo* to come up with the money, an attack by other Turks obliges Yzuf to surrender Ricardo and six other Christians in order to keep Leonisa.

Leonisa's next owner is a rich Jewish merchant who buys her from the Turks for two thousand *doblas*, which, according to Leonisa, was "precio excesivo, si no le hiciera liberal el amor que el judío me descubrió" (172). The Jew, like Yzuf, is desirous of Leonisa but his insolent entreaties are met with strong resistance. Leonisa assures Ricardo in her account of her misfortune that "Yo le hice la cara que merecían sus torpes deseos" (172). The Jew, seeing that he is unable to assuage his desires, "determinó de deshacerse de mí [Leonisa] en la primera ocasión que se le ofreciese. . ." (172).

When the *kadi* announces from the entrance to his *tienda* that "todos los que quisiesen entrar a pedir justicia . . . podrían entrar libremente" (156), the Jew bedecks Leonisa in clothing and jewels which would outdazzle those of even the richest Moorish woman, and takes her to the *kadi* in hopes of selling her. At the request of the *kadi* he unveils Leonisa, and the *kadi*, Hazán, and Alí devour her with their eyes; all of them hope to "alcanzarla y . . . gozarla" (158). Hazán and Alí each pay two thou-

sand *doblas* for her, and the *kadi* pays an additional two thousand for her vestments.

Ricardo, who had thought Leonisa was dead, witnesses her being treated as merchandise at an auction and is overcome with emotion. He reacts as if the Turks were exercising eminent domain without compensation; as if she were his merchandise being sold against his will.

This portrayal of Leonisa as merchandise was certainly nothing new in seventeenth-century Spain, and unfortunately even today it is not a concept confined solely to antiquity. As Luce Irigaray states:

> woman is traditionally use-value for man, exchange value among men. Merchandise, then. This makes her the guardian of matter whose price will be determined by 'subjects': workers, tradesmen, consumers, according to the standard of their work and their need-desire. Women are marked phallically by their fathers, husbands, procurers. This stamp(ing) determines their value in sexual commerce. (105)

This is most certainly true of Leonisa. Her market value is directly proportional to the status of her virginity. When Mahamut approaches her to get an idea of her feelings toward Ricardo and Cornelio, he tells her that the former has died, but that it would have given Ricardo great joy to have paid her ransom if her owner had realized she was not as rich as he thought, "aunque podía ser que por haberla gozado la tuviese en menos; que como no pasasen de trescientos o cuatrocientos escudos, el los daría de muy buena gana por ella. . ." (162-63). What a contrast! Had her owner defiled her, her market value would have dropped to three or four hundred *escudos* from six thousand *doblas.*

Under these circumstances it is no wonder that Leonisa affirms her virginity every chance she gets. According to Casalduero, "Produce un efecto más raro que nunca ver que una muchacha habla constantemente de su virginidad . . . y no sólo que habla, sino que se lo cuenta al primero con quien tropieza" (90). However, it is clear that Leonisa's repeated affirmation of her virginity is in fact a declaration of her empowerment over the dominance of the masculine will. Leonisa's only recourse while a captive in the phallocratic society which constantly threatens her chastity is to assert her control over the one thing she alone possesses: her virginity.

At the end of the novel Leonisa and Ricardo arrive safely in their Christian homeland, along with Mahamut and Halima who reconcile themselves with the Church. Leonisa and Ricardo get married, and Halima, who realizes the impossibility of marrying Ricardo, marries Mahamut. How convenient that they all manage to end up equally yoked and acquiescent to the One True Religion. Though the ending is fairy-

tale-like, the events leading to this idealistic finale are quite remarkable. What I am referring to here is the transformation in the characters that enables them to reach this point.

Ricardo, feeling quite valiant after the heroic feats which enable them to reach Sicily, attempts to turn his *prenda*, Leonisa, over to Cornelio, admonishing him to esteem her: "te entrego la prenda que tú debes estimar sobre todas las cosas que son dignas de estimarse . . ." (186). And to Leonisa he exclaims, "¡hermosa Leonisa!, te doy al que tú siempre has tenido en la memoria" (186). At this point Ricardo is still treating Leonisa as a possession. But suddenly he silences himself, and before anyone else speaks he expresses his new found revelation: he does not have the power to give Leonisa away for she was never his to begin with.

Leonisa responds to his acknowledgement with an affirmation that "siempre fui mía, sin estar sujeta a otro que a mis padres" (187). And then, out of respect to her parents, she asks for their blessings on her decision to marry Ricardo if he does not refuse "la mano que de mi esposo te pido" (187).

For years Ricardo had kept Leonisa on a pedestal; a pedestal that put her beyond his reach. When other men converted her from goddess to chattel, Ricardo competed with them in claims to proprietorship, and all of them failed miserably. But when Ricardo sees Leonisa as his equal, as a person he cannot possess, but rather a person who controls her own destiny, then their union is made possible.

Traditionally the selection of a spouse was a man's decision. What Cervantes shows us through the inability of numerous men to possess Leonisa is that men imposing themselves on women breeds destruction. It is their respect for themselves and for one another that liberates Leonisa and Ricardo from the traditional gender expectations which inhibit true union.

IV. Conclusion

According to Christianity, both man and woman were created in God's image. Century after century, gender distinctions have forced woman into submission hence making our anatomy our destiny. Cervantes' recognition of the legitimacy of the Erasmian view that "partners in marriage should respect one another as equal" (Forcione 107) uproots the myths of woman as superior or inferior but never equal to man. Cervantes does not expiate the crimes of his sex, but his attempt to take issue with accepted stereotypical gender roles is noteworthy.

Both Leonisa and Halima are empowered through making their own decisions and determining their own fate. Halima, who had likely been

forced to marry the *kadi* as well as to practice Islam, breaks loose from the shackles of Muslim society and asserts her independence. Although she is ridiculed by many critics for transcending established gender norms, she is victorious not because she transfers her submission to Spanish society from Muslim society, but because she is empowered as she comes to control her destiny. In the same way, Leonisa is empowered when she affirms her control over herself. Though these two women make very different journeys in the affirmation of self, they challenge and defeat a common enemy: anatomy.

Sandi Thomson-Weightman
University of California, Los Angeles

NOTES

1. A third woman is unnamed and talked about only briefly.
2. Other critics disagree with these contentions maintaining that Cervantes never presents the Turks sympathetically (see for example, El Saffar 148).
3. This and all subsequent references to the text are taken from: Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares,* Vol. 1 (Madrid: Cátedra, 1988).

WORKS CITED

A Turkish and English Lexicon. Beirut: Librairie du Liban, 1974.

Canavaggio, Jean. *Cervantes.* Trans. J.R. Jones. New York: Norton, 1990.

Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares."* 2ª ed. Madrid: Gredos, 1969.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote.* Ed. Joaquín Casalduero. Madrid: Alianza, 1984.

__________. *Novelas ejemplares.* Ed. Harry Sieber. Vol. 1. Madrid: Cátedra, 1988.

Combet, Louis. *Cervantes ou les incertitudes du désir.* Lyon: Presses Universitaires, 1980.

Diccionario de autoridades. [1726]. Madrid: Gredos, 1963.

El Saffar, Ruth. *Novel to Romance: A Study of Cervantes's "Novelas ejemplares."* Baltimore: Johns Hopkins UP, 1982.

Fernández Alvárez, Manuel. *La sociedad española en el Siglo de Oro.* Vol. 1. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1989.

Forcione, Alban K. *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels.* Princeton: Princeton UP, 1982.

Goldschmidt, Arthur, Jr. *A Concise History of the Middle East.* 2nd ed. Boulder, CO: Westview, 1983.

Herrero García, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo XVII.* Madrid: Gredos, 1966.

Irigaray, Luce. "This Sex Which Is Not One." *New French Feminisms.* Eds. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron. New York: Schocken Books, 1981. 99-106.

Marks, Elaine, and Isabelle de Courtivron. Introduction. *New French Feminisms.* New York: Schocken Books, 1981. 3-9.

Vigil, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII.* Madrid: Siglo XXI, 1986.

The Making of a Tragic Heroine: *La zapatera prodigiosa*

To Professor Morris for his guidance, and to Sandi for her immeasurable support.

A la que hubiere de hacer
la dama, le daré sumo
adorno en las perfecciones,
dulce veneno de muchos . . . .
—Calderón de la Barca,
El gran teatro del mundo

The art of theatre has fascinated humankind since antiquity—from the early Greek tragedy to the contemporary Broadway play. Perhaps this is because drama, like other arts, is an elaborately manufactured illusion, but has, at the same time, a far greater element of reality since the medium with which its creator works is uniquely human; as Martin Esslin states, "Every performance of a play from past centuries can thus be seen as an act of resurrection: the dead words and actions are reincarnated by the living presence of the actors" (86-87). And in the theatre, as in life, each actor must struggle to adequately perform the role he or she has been assigned, the fulfillment of which helps to shape the destiny of all. The observance of this parallel between life and theatre is deeply rooted in Western civilization, as Epictetus affirmed:

> Acuérdate de que, siendo un simple actor, representas una obra tal como el Autor de la comedia quiere que sea representada. . . . En cuanto al papel que tú has de representar, a otro le toca el escogerlo. (qtd. in Vigil 7)

For Western women of past generations this assumption of divine intervention in the theatre of life precluded improvisation by the cast, despite any perceived flaws in its design. Men consistently assumed the more prominent roles in their society, while women were left unsatisfied with supporting roles at best. In effect, this assumption became, in Spain and elsewhere, an invitation to the acceptance of enormous social ine-

qualities through the reduction of all situations to a common level of indifference from the perspective of Divinity, which constituted a reality more real than life itself (Vigil 8). However, the 20th-century Spanish dramatist Federico García Lorca was one author who saw to it that women had their moment in the spotlight, granting them the starring roles which their real-life counterparts were obliged to forfeit. And on his stage Lorca created another version of reality—a world burdened by the presence of a dominant patriarchal order in the midst of a political, economic and spiritual crisis; a world, conspicuously devoid of religious reference, where social and material pressures of the here and now rather than Divine Providence were responsible for what he saw as the victimization of the "second" sex. In many of his dramas, notable among them the early *farsa violenta*[1] *La zapatera prodigiosa* (1930), Lorca weaves a tapestry of fantasy and reality[2] through which emerges the truth of the female experience in the society of his day, the common thread of which is the unalterable personal integrity of a heroine who dares to author her own existence. Paradoxically, however, her empowerment could only serve to further confirm the tragedy of her situation during Lorca's era, but could facilitate social change for all women in times to come.

The predominant concept of man, woman and their respective roles in society had evolved little from the days of the Reconquest to the era in which Lorca lived. Men were still viewed as physically stronger, and with greater capacities for reasoning and self-control, while women were stereotyped as weak, vengeful and often possessed of insatiable carnal lust and a loose (and sometimes dangerous) tongue. As the 15th-century Christian moralist Fray Martín de Córdoba wrote in *El jardín de las nobles doncellas*, citing Aristotle's *Rhetoric* in support of his view: "Ser parleras les viene de flaqueza, ca veyéndose flacas para poner el negocio a manos, pónenlo a palabras; porque lo que no puede la espada, que lo haga la lengua" (qtd. in Vigil 14). This ideology flourished under the growing influence of the Catholic Church, an institution which defended man's dominance over woman on biblical grounds. As descendants of Eve women were by nature a constant threat to the social order, and were expected to remain at home, if not cloistered behind convent walls. And because arranged marriages were the societal norm, both economic and personal fulfillment were often denied them. This is the situation with which Lorca's Zapatera must contend.

The presentation of the female experience is at the core of much of Lorca's theatrical production, including *La zapatera prodigiosa*, where he demonstrates deep sensitivity and compassion for this marginalized group. But rather than to model characters after any particular individual he chose to project a generic view "unencumbered by the demands of specificity of time and place"—the universalization of an elemental hu-

man condition in an atemporal Spanish context (Greenfield 34). Thus, the characters of this drama, both male and female, are nameless figures identified only by their station in life, or an essential aspect of their appearance. But despite their status as *tipos* Lorca never loses touch with the humanity of his characters:

> whatever the abstractions behind his generic view of the human condition, the depiction is so intensely humanized that the vital experience swallows up the universal meaning and relegates it to mere background . . . . the spectacle of human action outstrips the abstraction or archetype that initially provoked its composition. (Greenfield 34)

The casting of *La zapatera prodigiosa*, begun nearly a decade before its first performance in 1930, would, in fact, become the most important aspect of its conception, as Lorca himself noted in 1923: "yo creo que una comedia se puede saber si es buena o mala con sólo leer el reparto."[3] By devising a linear, uncomplicated dramatic structure, without an extensively developed plot, Lorca "virtually eliminates the situational complexities of conventional drama; dramatic 'conflict' is based primarily on circumstantial conditions rather than on the invention and contrivance of events or coincidence" (Greenfield 32). Consequently, characterization in *La zapatera prodigiosa* is of the essence; much of the play's meaning comes from the symbolic value in the description of and interaction among the various personalities. As corresponds to a *farsa*, the characters are ridiculous, even grotesque, mechanical figures over whom the audience, through the exaggeration of their appearance and actions, is made to feel superior and react accordingly—with laughter, not tears, in the face of their misfortune.

Through characterization Lorca not only provides information about the work itself, but also foretells the direction in which he was headed in the development of his drama. At 18, the Zapatera—rebellious, strong-willed wife of the 53-year-old town shoemaker—is not only the protagonist of *La zapatera prodigiosa*, but also the prototype from which other of Lorca's heroines—such as Yerma, Adela from *La casa de Bernarda Alba* and the Novia of *Bodas de Sangre*—were to originate. This is not only because of what she experiences, but also what she stands for—an impassioned desire for freedom, fulfillment and integrity in the face of oppression and the self-righteousness of a meddling public (Greenfield 40). Her name, derived from her husband's trade, makes a strong statement about the reality of a woman's subordination to her husband, and of her dependence upon him for social identity and economic well-being—a theme that traverses the body of Lorca's dramatic works. The comical nature of the Zapatera's episodes of confrontation with neigh-

bors, or "todas las que están detrás de las ventanas" (I: 52),[4] as well as with her hopelessly mismatched husband, the Zapatero, belies her intense pain and frustration as a lesser member of society. Thus, what Lorca intended in ascribing to his *La zapatera prodigiosa* the words *farsa violenta* was, in fact, much more than a simple call of attention to the frenzied, fast-paced character of this work. More importantly, these words reveal below the surface the psychological brutality inflicted upon this *criatura poética*, the protagonist of a work which Lorca himself termed an *apólogo del alma humana* (qtd. in Hernández 27-28).

In creating a farcical character with a human spirit like the Zapatera Lorca's work extends far beyond the boundaries of "una farsa simple" (Morris 797), arousing in the audience a feeling of empathy for her not anticipated from the outset. This operates as well to distinguish her from the male counterparts whose presence serves mainly for the development of her drama: the Zapatero, the Alcalde, Don Mirlo, the Niño and the Mozos. Together these men represent various stages of manhood,[5] embodying various aspects of behavior as members of the patriarchal society from which they are cultivated, and all are perfectly suited, literally and figuratively, for their part. For example, the Zapatero, dressed in "traje de terciopelo con botones de plata, pantalón corto y corbata roja" (I:54), is the living image of an aged Pinocchio whose every move is regulated by the clutching influence of the public, like that of a puppet on a string. Submissive before the stern presence of a wife dressed in "verde rabioso" and with "el pelo tirante" (I:51), he nonetheless fantasizes about dominating her physically with "Pero, ¡ay, si tuviera cuarenta años o cuarenta y cinco siquiera!" and a furious blow on a shoe with his hammer (I:55). He fails to act, however, not through an awareness of the evils of domestic violence but because of his weakened self-image as an aging figure in a *macho* society, and of his irrational fears of damage to his reputation from neighborhood gossip. In a vain attempt to alleviate the tension of unsatisfied desires the Zapatera daydreams about younger, more desirable men, but objects to the thought of turning back the clock knowing that would leave her in a worse position: "Entonces yo sería tu criada" (I:55). She realizes that, in a society such as her own, if not dominant, she would herself be dominated; there is simply no in-between.

For all the verbal banter the two exchange, there is no real communication between them; societal obstacles have worked to discourage mutual understanding and serious consideration of individual determination over conformity to established norms. Lacking meaningful interaction with women outside the family structure, the Zapatero relies on the popular *novelas rosa* as a source of information on romantic relationships and becomes prejudiced by the negative stereotyping in what he reads: "Yo debí haber comprendido, después de leer tantas novelas, que

las mujeres les gustan a todos los hombres, pero todos los hombres no les gustan a todas las mujeres" (I:58). As a *doncella española* the Zapatera is similarly disadvantaged, having lived a sheltered life and married young without sufficient time to interact with other men before committing to a life with her husband.

Unlike the Zapatero, the Alcalde is a model of the dominant male—violent, arrogant, authoritarian. He successfully acts out the subconscious desires about which the Zapatero can only dream, through the physical abuse and ultimate murder of not one, but four, young brides. Cloaked in a blue cape and armed with a staff—symbols of male authority, violence and death—his presence in the Zapatero's household is both ominous and ridiculous, a reminder of the constant threat of senseless violence to women and a mockery of man's need to exercise control at the expense of the well-being of those around him. When, in the absence of her husband, the Zapatera is forced to turn her house into a tavern, the Alcalde doesn't hesitate to take advantage of her economic hardship by proposing marriage in exchange for material gain. He, like other members of Spanish society, believes she is weak and undisciplined because her husband has failed to "tame" her. But the Zapatera, through an act of faith in her husband and herself, shows her strength is generated from within by refusing to yield to the pressures brought on by her unfortunate circumstances.

The blue cape which the Alcalde wears is also worn by Emiliano, another significant, if imaginary, figure. He is presented as the Zapatera's improbable former lover—perhaps the character farthest from reality as seemingly the product of a fictitious character's imagination, but, ironically, the only one with a "real" name. Like *Bodas de sangre*'s Leonardo, the only male figure in that work with a proper name, he seems to represent some sort of idealized lover—passion incarnate. But real or fictitious, Emiliano certainly holds much more meaning for her than either the Mozo de la Faja or the Mozo del Sombrero. The fatal attraction of these two youths to the Zapatera leads to their deaths by duel and foreshadows the tragic ending to come for the Zapatera's soulmate, the Novia in *Bodas de sangre*. The color blue, also associated with death in *Bodas de sangre* (Morris 799), is therefore present not only in the Zapatera's reality but also in her fantasy world, which impresses early upon the audience the sense of futility, and even risk, which Lorca most likely felt in searching for easy solutions to an unbearable reality. The Novia, who would later act out the Zapatera's fantasy of escaping with a former lover, finds that her fantasy leads to death for her men, and even worse, death in life for herself.

The cape, as well as the horse and water in *La zapatera prodigiosa*, are symbols found repeatedly in Lorca's works in connection with

strength, vitality, sexuality—"masculine" characteristics which the Zapatera also possesses. In Act I the Zapatero talks to the Zapatera about his own cape, in defense of his lost manhood: "Así tuve yo una también...; ¡son unas capas preciosísimas!" (56), which she initially denies cruelly with: "¡Tú qué ibas a tener! Pero, ¿por qué te haces ilusiones? Un zapatero no se ha puesto en su vida una prenda de esa clase..." (57). A conversion can be seen in Act II when, during the Zapatera's recollection, following her husband's abandonment, of their courtship, the Zapatero's image comes to replace that of Emiliano as the idealized lover:

> Yo me miraba en sus ojos. Cuando lo veía venir montado en su jaca blanca . . . me miró y lo miré. . . . El paró su caballo, y la cola del caballo era blanca y tan larga que llegaba al agua del arroyo. . . (93)

This passage echoes those of the Suegra's nursery rhymes sung in *Bodas de sangre* as Leonardo secretly goes off to court the Novia on horseback. And just as Leonardo's wife offers him lemonade upon his return home in a feeble attempt to satisfy his thirst, or repressed desires, so does the Zapatero to his young wife without success. In addition, the Zapatera's mention of her grandfather and their common bloodline offer genealogical proof of her manly strength of character: "No me asusto de nadie, ¿lo oyes? Que yo tengo la sangre de mi abuelo, que esté en gloria, que fue desbravador de caballos y lo que se dice un hombre" (II:90).

Don Mirlo, the eldest member of the group at approximately 70 years of age, is a comical Don Juan of sorts who, as contrasted with the Alcalde, represents another aspect of Spanish patriarchal society: *el amor cortés*. Dressed in a formal black coat with tails and short pants, Don Mirlo is the personification of his namesake, the blackbird: a comical figure, yet, like the raven, a sign of impending disaster as well. Keeping alive a cultural tradition of both the upper and lower classes (Vigil 70), this lovebird pledges devotion to his lady with bookish, anachronistic *piropos* as she sits perched at her window and chirps back to him in kind:

> Don Mirlo: Chisss... Zapaterita, blanca como el corazón de las almendras, pero amargosilla también. . . .
> Zapatera: ¡Cuánta cosa, don Mirlo! A mí me parecía imposible que los pajarracos hablaran. . . .
> Don Mirlo: Cuando las sombras crepusculares invadan con sus tenues velos el mundo y la vía pública se halle libre de transeúntes, volveré. (I:74-75)

But while his ritual of serenading her, like the enamored knight in praise of his ladylove, appears to raise her to a level of superiority over him, some contemporary critics, such as Mariló Vigil, in *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII,* view this as another aspect of misogynistic attitudes by the dominant male order:

> La idea de la inferioridad del sexo femenino llegaba a su punto culminante, precisamente al mismo tiempo en que florecía la poesía del culto a la mujer. Keith Whinnom apunta que en las sociedades semicivilizadas las mujeres aparecen como superiores o inferiores, pero nunca como iguales. (73)

Vigil acknowledges the distancing of women from men as a common denominator in both attitudes:

> La literatura del amor cortés no es tan contradictoria con la literatura misógina como parece. Ambas constituyen formas complementarias de apartarse de las mujeres y de apartarlas a ellas del mundo. Quevedo representa un caso extremo de la mentalidad del hombre para el que todas-las-mujeres-son-unas-putas-excepto-mi-madre-que-es-una-santa . . . (75)

Through her interaction with Don Mirlo the Zapatera now also emerges bird-like. The use of birds in Spanish literature has folkloric roots dating back centuries, as Lorca must well have been aware. Fernán Caballero's *La gaviota* (1849) enjoyed much popular success through its depiction of Marisalada—a defiant, bird-like creature whose most outstanding feature was her voice. The Zapatera bears a resemblance to Marisalada not only in her penchant for expressing herself verbally but also in that she is psychologically distanced from those around her; she prefers to live isolated from others, especially from other women (Benítez 99). In both works, the protagonist is viewed by her society as a negative social force, bent on destroying all that it holds sacred.

Surprisingly perhaps, but reflective of historical realities, the most ardent defenders of the social order and incessant antagonists of the nonconformist Zapatera are the other female members of the cast: the Vecinas. Though presumably sources of aid and friendship in times of need, these neighbors, as Mario Hernández notes: "son la masa coral que, aun desprovista de palabra, observa y reprueba el comportamiento de la protagonista, ya sea con murmullos o con su sola presencia en los momentos límite" (37). Always present—by the window, near a door—they await evidence of social offense. And such was the social distrust of that era that determining a violation of the social codes did not require proof, simply the possibility of transgression (Burton 271). As Lorca himself revealed, this group is "la voz de la conciencia, de la religión, del

remordimiento . . ., algo tan profundamente teatral, que su exclusión no la concibo'' (qtd. in Hernández 37). Symbolic of her sense of social entrapment, the Zapatera never gets beyond the walls that confine her, physically and spiritually, throughout the performance. She remains a caged bird on display, cruelly denied her natural right to fly free. But, as one of Juan de la Cerda's ''mujeres que tienen por costumbre ser ventaneras'' (qtd. in Vigil 21) she does take full advantage of the window—her symbol of rebellion and only access to the outside world—to the complete chagrin of her anxious husband.

The menacing presence of his neighbors, and their corresponding threat to his honor, are what finally unravel the Zapatero emotionally. His wife's resentment toward him, and her apparent flirtation with other men are maddening enough, but public humiliation cannot be tolerated by any means: ''más lastima una onza de deshonra pública que una arroba de infamia secreta'' (Cervantes qtd. in Vigil 151). Ironically, the Zapatero shares with another of Lorca's characters, Bernarda Alba, an obsession with reputation, and by leaving his wife, he aims to teach her a lesson: ''Mañana quizás la tengas que buscar tú también''.[6] Until this point, the audience has been persuaded to feel sympathy for the Zapatero, as the victim of his wife's torment, and a sense of camaraderie through shared knowledge of his secret plan for her demise. But the startling, ostentatious parade of the ''multiplicidad de vecinas con sus trajes de color'' (Hernández 37) making their entrance in a parody rescue mission give the audience a sudden jolt as if the dramatist had just turned the lens of a giant kaleidoscope through which it is viewing the show.[7] Once dressed in angry green, the Zapatera is now in passionate red. Expected by the audience to abandon her home as her husband has done, she instead chooses to stay behind. She struggles to survive, remaining faithful to the loving memory of her dearly departed: ''Que día y noche lo tengo metido en lo más hondo de mi pensamiento'' (II:131). And with this turn of the lens, a new perspective. Suddenly this unworthy character of farce seems more a helpless victim of circumstance, and an unexpected sense of empathy toward her begins to invade the audience's consciousness.

The moment of truth arrives as the Zapatero returns home to the sound of trumpets as a disguised puppeteer. To an enthusiastic crowd he relates the woeful tale of an anonymous saddler forced from home by an obstinate shrew, over which the Zapatera appears to express genuine grief. As the crowd disperses, he confesses this as his own personal tragedy in an attempt to awaken in her a sense of remorse and a confession of wrongdoing. His psychological manipulation is as penetrating a wound to her soul as the physical wounds the Mozos afflict on one another during the duel, for which she is also blamed. Even after obvious

blunders by the Zapatero, arousing suspicion as to his true identity, he continues his charade, more pathetic than before. It is at this time that *La zapatera prodigiosa* takes on tragic dimensions. Is she just playing along, withholding her discovery of his true identity for fear of public ridicule, or has she simply allowed herself to continue the fantasy for fear of admitting the painful truth behind her husband's display? In either case, the result is the same. The "otherness" of the Zapatera has disappeared, and we now observe her raised up from her lowly status as a farcical figure to the level of a sensitive, even noble, albeit unorthodox, human being, and we feel for the first time the pain of all that she has endured.

In the absence of any actual physical violence presented on stage, what makes *La zapatera prodigiosa* a *farsa violenta* is the force of the Zapatero's cruel trick played on his unsuspecting wife, whose only crime is a desire to be loyal to herself—"¡Ella es siempre ella!" (I:66)—rather than to follow the dictates of societal norms. It is also the trick which Lorca has played on his audience by usurping its sense of security with an element of surprise, and allowing the drama to unfold in a way it would not have expected. Throughout the work the level of intensity of emotion ebbs and flows like the element of fantasy, and along the way the referents which would normally direct us toward an appropriate emotional response, whether it be laughter, anger, or tears have been intentionally muffled or confused:

> If one is made to feel more or less deeply uncomfortable, it is because one is being confronted with facts that one hadn't known, or hadn't thought carefully enough about, or is still reluctant to feel intensely enough about. (Fraser 47)

The audience finds that this author, like God, sometimes moves in mysterious ways. Thus, Lorca's drama, with its violent dimension, touches upon ambiguities and ambivalence of feeling among his audience which are not characteristic of a simple farce, but have the purpose of tearing down, as is fundamental to all farce, a social context—in this case the dominant patriarchal order—against which the protagonist rebels.

One of the characteristics of a great dramatist is his ability for characterization; another is his recognition of the vital role the audience plays in the success of any dramatic performance. Lorca's own appearance as a character in the prologue—designed to caution the audience of the uncertainty of what it will see and hear on stage, as well as in life—makes this all quite clear. The controlling behavior he exhibits as El Autor in the drama's prologue closely mirrors the actions and attitude of the Alcalde as an element of the fiction, but also that of the domineering male of

Lorca's society. However, the audience instinctively knows that within the Niño, the Zapatera's companion, and not the author of the prologue, is where the heart and soul of the real Lorca resides. Those who knew Lorca personally have noted the autobiographical element in his excitement over the puppeteer's show since, as a child, Lorca had a love of puppet theatre as well. And like Lorca, the Niño is the one character who understands the Zapatera, and who is able to bring out her tender side. His offering to her of his grandfather's sword, a weapon associated with and reserved for men only, empowers her at the same time that others attempt to oppress her. Though young and naive, he possesses an objectivity lacking in all the rest, and can see all she has to offer to humankind. As a marginalized person in his own society, Lorca could identify and value in women attributes to which other men were blind.

In the end, the Zapatera chooses to remain with her husband despite the anger and frustration she feels. Like Lorca's other heroines she is a rebel, but always within the social fabric. Like Yerma she is never promiscuous, because it is vital to her to maintain her own sense of personal honor. And she has learned the bitter lesson that in the Spanish society of her day preserving a troubled marriage is better than attempting to live alone. She cannot rely even on other women for support because in an oppressive environment such as this the beleaguered often find their only source of relief and empowerment in the oppression of others. As Julianne Burton states in "The Greatest Punishment: Female and Male in Lorca's Tragedies":

> one of the ironies of this social system is that women, its most frequent victims, are the most uncompromising in their condemnation of one another and the most unrelenting in their demand for punishment and retribution. (271)

Thus, there are two options left for women like the Zapatera within the bounds of their social system: to "become custodians of the evidence to be used in the domination and prosecution of their own sex," or to "turn their energies inward, developing an insight and sensitivity that the male views as foreign and often threatening" (Burton 266), but which brings inner strength. The average individual most often chooses the former; the Zapatera, in deviating from the norm, has chosen the other alternative (Burton 266). She is the first generation of Lorca's tragic heroines to come.

Cary Talbott Roles
University of California, Los Angeles

NOTES

1. The term *farsa violenta* is that which Lorca himself used to classify his work, the complete title of which is: *La zapatera prodigiosa, farsa violenta con bailes y canciones populares de los siglos XVIII y XIX en dos partes, con un solo intervalo.*

2. C. Brian Morris has made use of this metaphor in the description of the work: "Yet there is subtlety of a kind in the dialogue of *La zapatera prodigiosa*; to find it we first have to recognize that it is a mosaic, a tapestry, and that the many strands that are woven into it, from popular speech to popular songs, from the titles of Calderón's plays to echoes of his own poems (as when the Zapatero laments 'Y mi casa no es casa'), constitute an elaborate and self-conscious artifact as demanding of an editor's skills as the poems of Quevedo" (800).

3. Excerpt from a letter by Lorca to Melchor Fernández Almagro, July 1923, in *La Nación*, Buenos Aires, November 30, 1933.

4. All quotations from *La zapatera prodigiosa* found herein have been taken from Mario Hernández's edition (Alianza Editorial: Madrid, 1990). The location of each quotation is indicated by a Roman numeral referring to act, followed by its corresponding page number in the text.

5. In describing *La zapatera prodigiosa* Lorca stated: "Todos los personajes masculinos representan, como en ciertas litografías antiguas, la escala de la vida: el Niño, la infancia; los Mozos, la juventud; el Alcalde, la madurez; el Zapatero, la vejez; don Mirlo, la senectud" (qtd. in Hernández 11).

6. From Act 1, page 63 in reference to *la comida*.

7. Farris Anderson, in his article "*La zapatera prodigiosa*: An Early Example of García Lorca's Metatheatre" (Kentucky Romance Quarterly 28 [1981]: 279-94), has aptly referred to this work as "a kaleidoscopic theatrical function gone mad" (qtd. in Morris 797).

WORKS CITED

Benítez, Rubén. "*La gaviota*, novela simbólica." *Revista Hispánica Moderna* XLII: 2 (December 1989): 99-110.

Burton, Julianne. "The Greatest Punishment: Female and Male in Lorca's Tragedies." *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Ed. Beth Miller. Los Angeles: University of California Press, 1983. 259-79.

Esslin, Martin. *An Anatomy of Drama*. 1st American ed. New York: Hill and Wang, 1977.

Fraser, John. *Violence in the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

García Lorca, Federico. *La zapatera prodigiosa*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Greenfield, Sumner M. "Lorca's Theatre: A Synthetic Reexamination." *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* 5 (1977): 31-46.

Hernández, Mario. Introduction. *La zapatera prodigiosa*. By Federico García Lorca. 4th ed. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Morris, C. Brian. "Divertissement as Distraction in Lorca's *La zapatera prodigiosa*." *Hispania* 69 (1986): 797-803.

Vigil, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI, 1986.

Mester, Vol. xxi, No. 1 (Spring, 1992)

Beauty and The Beast: Homosexuality in Federico García Lorca's "Oda a Walt Whitman"

Can we condemn on the same grounds of bigotry by which we would a white, the black whose vocabulary includes the word "nigger"? Or the Jew who jokes of his overbearing mother or penny-pinching father? Certainly, the argument has been made that though the "crime"—i.e., the perpetuation of denigrating stereotypes within a society—may be the same, the "criminals" are not. Just as, on the one hand, the culprit is acting upon a culturally instilled sense of superiority, motive, on the other, stems from socially derived feelings of inferiority, and may be characterized by a complex, even contradictory, combination of the desire for social acceptance and an attempt at self-defense. In other words, self-degradation, as mimicry of bigots, becomes a means by which one ingratiates oneself to them, or tries to undermine the effects of their prejudices. Keeping such considerations in mind, what conclusions might we draw, from the analysis of the speaker's portrayal of the homosexual, about the author of "Oda a Walt Whitman"?

To be sure, the poem abounds with such insinuations of perversity, from pederasty to sadomasochism, and taunting references to "maricas," as could justifiably offend any gay man. At the same time, its very *raison d'être* is to pay tribute to a homosexual poet. The best explanation for the speaker's such-seeming schizophrenia, with regards to sexuality, may be extracted from the biography of the author himself, Federico García Lorca. According to the traditional Spanish-Catholic society in which Lorca was raised, wherein the cultural emphasis upon *machismo* was as pervasive as the religious one upon procreation, homosexuality was not simply deviation—it was sin. Therefore, it seems certain that any conscious acknowledgment of such tendencies in himself would have been accompanied by an excruciating inner conflict, as would manifest itself in the speaker's violent ambivalence towards gays. But once behind the mask of the persona, Lorca would have felt relatively free to explore the issue from all sides—as the poem's constant comparisons and con-

trasts of the homosexual and heterosexual, in relation to other concerns which presented themselves in Lorca's life and in his poetry, seem to attest. These other concerns include his views on the city as compared to the country, the spirit of the poet, the significance of dreams versus reality, and religious issues such as morality and immorality, mortality and immortality (often represented by the dichotomies of body and soul, heaven and earth). Through the parallels he draws between such concepts, we are able to see Lorca's determination to somehow reconcile the set of values and beliefs that had been instilled in him in his youth with that which he was forming independently, so as to be able to justify his sexuality to himself and to others. If, in that light, we find the poem's treatment of the homosexual undeservedly extreme, ranging from bitter condemnation to veritable idolatry, we must conclude that he was, after all, a mirror image for Lorca, embodying all Lorca expected from and doubted about himself.

Even as the poem begins, with a provocative look at the world of the traditional Western male, we get an indication of the speaker's repressed homosexuality. On the one hand, the opening portrayal of the virile male in action is clearly sexually appreciative, from the voyeuristic "los muchachos cantaban enseñaban sus cinturas" (l.2), to the highly suggestive list of objects typically associated with masculinity, both the tools of his patriarchal, industrialized world, and the fruits of his labor, the phallic hammer, and the olfactory and tactile sensuality of oil and leather, as well as the mention of what is considered man's greatest invention, the wheel, convey the potency with which the heterosexual is credited by the speaker (l.3). On the other hand, the latter's lack of identification with the former is illustrated by his inclination to regard such men as wanting in sensitivity, sexually and otherwise. For instance, his assertion that "ninguno se dormía [....ni] amaba la lengua azul de la playa" (ll.6-9) denies them the capabilities of such responsive souls as the dreamer and the poet, respectively. Rather, they display a highly logical, mechanical approach to the act of creation, such as the whole of Western civilization was founded upon, as with "los niños [que] dibujaban escaleras y perspectivas" (l.5). Indeed, given the fact that "ninguno quería ser río" (l.7), we may infer that their imaginative powers have been confined by the city, to the city—they can, for instance, employ their wheels for industrial purposes, as with the "poleas [que] rodarán para turbar el cielo" (l.21), but "ninguno buscaba helechos/ni la rueda amarilla del tamboril" (ll.18-19); they have not the romantic vision to transform it into an instrument (literally) of pleasure. We may in fact say that, as the creator of this unnatural world—i.e. the urban setting—the traditional male is its natural heir, to be identified with it in proportion to his estrangement from the natural world ("ninguno amaba las hojas grandes," "ninguno

buscaba los helechos,'' etc. [ll.8, 18]). Thus, as the narrator exposes the city as the seat of corruption, commercialization, materialism, and decay, so we begin to see the heterosexual as a product, so to speak, of his environment; it seems that the more he constructs, the more he self-destructs (take, for instance, the reference to "los muchachos [que] luchaban con la industria" [l.11]). Even his sexuality has been reduced to a commodity, as the image of the river faun (a mythological symbol for sexual potency) buying "la rosa de la circuncisión" (l.13) reveals: whether the fauns are actually being circumcised, or are simply purchasing the foreskins of others (presumably as "spare parts," either for themselves or to be sold on the market), the impression we are left with is one of selling oneself to the point of emasculation, even dehumanization. This is furthered by the image of the "manadas de bisontes empujadas por el viento," as the beasts, symbolizing the power of the male in the throes of lust (for which the wind is a standard metaphor), were well-known to be an endangered species (l.15).

In sum, that the speaker sees the entire civilization in apocalyptic decline is undeniable, as he reduces all of New York, with its "límite de agujas" and innumerable "ataúdes" (ll.22-23) to "Nueva York de cieno,/Nueva York de alambre y de muerte" (ll.24-25).

In the face of such doom, the news that help is on the way is sure to be well received. Thus, by timing his introduction of Walt Whitman to coincide with the image of New York slipping into its self-made quicksand ("cieno") he is clearly attempting to show him in the best light possible, conveying the extent to which the speaker idolizes the homosexual poet. Not only does its wording—that of three questions—essentially place Whitman in the role of superhero or even savior, by recalling either the suspense-building cue of the former ("It's a bird, It's a plane!") or the catechism; so do the reverent images it contains. For example, between the "ángel . . . oculto en la mejilla" of New York (l.26)—in the position, therefore, of a tongue—and the "voz perfecta," offering salvation as it sings "las verdades del trigo" (l.27), a picture of the poet as prophet, if not that of the Redeemer himself, begins to emerge. And that he could be a "sueño" to New York's "anémonas manchadas" suggests his exaltedness; as the flowers, whose shape suggests the sex organs of the female, and thus—in conjunction with "manchadas"—are metonymous for the non-virginal woman herself, we see him as the object of sexual fantasies which will never be fulfilled (suggesting his freedom from impurity even as it provides our first clue to his as yet undisclosed homosexuality [l.28]).

In answer to these questions, we receive a portrayal of Whitman which, in direct contrast to that of the city-dwellers, evokes a sense of all the beauty and timelessness we associate with the natural world—to

which the poet ideally belongs, poetic truths being bred of such qualities. Just as the very virility of the "man's man" was proving to be his weakness (a personal asset transformed into a financial one), so Whitman's apparent fragility appears to be a great strength, and his age an indication not of decrepitude, but of longevitude, even immortality (as even the simple juxtaposition of the adjectives in the phrase "viejo hermoso" suggests [l.29]). With his "barba llena de mariposas" (l.30), he is "hermoso como la niebla" (l.34); such imagery conveys his oneness with nature, and therefore his vitality, its delicacy notwithstanding—just as, in his "muslos de Apolo virginal" (l.32), he embodies the classical agelessness of beauty.

As the latter image hints at reincarnation, it raises the notion that decay and death have no real place in this world. For instance, the speaker's reference to Whitman's "voz como una columna de ceniza" (l.33) implies a resurrection, a poetic structure composed of the very materials of death—whereas the fact that "gemías igual que un pájaro / con el sexo atravesado por una aguja" (ll.35-36) illustrates the transcendence of pain towards poetry. (Indeed, between the "bird" and the "ash," poetry itself may be viewed as the legendary phoenix.) Finally, any sense we get of Whitman's deterioration in the image of "tus hombros de pana gastados por la luna" (l.31) is, in light of the stanza's later description of its subject as "amante de los cuerpos bajo la burda tela" (l.39), actually an affirmation of his own potency.

The stanza is, in fact, replete with allusions to sexuality and the role it will play in separating Whitman from the other men depicted—for example, that he is an "enemigo del sátiro" (l.37) places him at odds with the heterosexual, who has already been connected to the "fauno." That his sex has been "atravesado por una aguja" also provides us with some clue as to the fact that he is markedly different sexually (indeed, the stigmatism is a clear indication of homosexuality). And the next stanza develops the issue of Whitman's sexuality even further, as it points to a desire in him to do away with the traditional heterosexual roles of patriarchal society, characterized by domination and submission, and to redefine them in the name of a unity that would extend beyond the physical into the spiritual. Amidst a landscape that has been dominated by man (even the mountains are man-made structures, built of "carbón, anuncios y ferrocarriles" [l.41]), we find Whitman dreaming of "dormir como un río" with his lover (l.42); considering that water is, as the life-giving force, often a symbol for the female sex, it seems that Whitman is expressing a willingness to adopt feminine qualities, so as to prevent such an imbalance of sexual power. That we are not to equate this, however, with acceptance of a submissive role, is made clear by the use of the asexual term "camarada"; the emphasis, instead, is on equality, on the per-

fect harmony which one expects to find within the natural world. In addition, as the line reminds us that "ninguno [de los heterosexuales] quería ser río"(l.7), we may now see Whitman as the transcendental figure to whom they were apparently being compared, which places him even more firmly in opposition to all that they stand for. We thus begin to see the different worlds for which these men are made as being contingent upon their sexuality.

Proof is not, however, established until the next stanza. That the speaker would refer to him in such intimate terms as "hermosura viril" (l.40) and the aforementioned "viejo hermoso" supports our as yet unproven theory that the speaker himself is homosexual. Finally, by calling Whitman "macho," he means to separate once and for all the "men" from the "boys"—as he has consistently used the term "muchachos" when referring to the heterosexual. In other words, the speaker imagines that Whitman's very lack of *machismo*, and his willingness to "become the other," to attempt to infuse his own spirit with aspects of the feminine (as with the "river") in order to embody the unity and harmony which the natural world, epitomized by the Garden of Eden, symbolizes—that these in themselves make him an "Adán de sangre" (l.45), more manly than the heterosexuals will ever be, since their associations with the physical world mean their manhood is doomed to extinction, while Whitman's with the spiritual guarantees his everlasting life.

Having presented Whitman's world as so appealing, and the other as so appalling, that few readers could help but begrudge the American poet his implied sexual preference, the speaker finally dares to approach the topic of homosexuality explicitly, by introducing to us the "maricas" (l.52), and defiantly declaring, "¡También ése!" (l.53). That Whitman and the "marica" in fact have very little in common is immediately apparent in the imagery, containing as it does many of the negative stereotypes upheld by the general population. "Maricas," as the speaker defines them, are those homosexuals who assert themselves as such even within the domain of the heterosexual, the urban setting. The significance of this for the entire poem lies in our ability to recognize the associations the speaker has set up in his own mind—some of which we have already seen—between sexuality and its various roles, both ideal and actual, and society as it affects and is affected by those roles, in order to determine the meaning of sexuality within a given context. According to our speaker, within the urban—by definition, unnatural—setting, as the dominion of the traditional—by definition, heterosexual—male who created it, heterosexuality is the only natural lifestyle; homosexuality is, therefore, an unnatural one, an aberration. It stands to reason, then, that within a "natural" setting, homosexuality would be the rule rather than the exception. As the urban world is one characterized by change,

which, for its human element, manifests itself in the life and death cycle, heterosexuality makes sense, as does emphasis upon the physical, the body, by which he participates in the cycle. By contrast, the elements of nature are regarded as timeless, eternal; the soul thus presides as that which, in man, is likewise everlasting.

Unfortunately, since Western man has, as the speaker sees it, confined himself, at least for the time being, to living within civilization, the homosexual finds himself in a painful situation. He may continue to be actively gay, disrupting the "natural" order of things as defined by those with the power to do so, in which case he inevitably brings destruction upon himself and others. Or he may resign himself to sexual unfulfillment, escaping the suffering he endures at the physical level through the spiritual, through his dreams—testament to his sensitivity, patience, and active imagination. As he is thus put in the position of the martyr on the one hand, the dreamer/poet on the other, we may see how the homosexual could quickly be "promoted" to prophet or even savior, just as the speaker has done with Whitman. And it is in this way, by finding an exception to a rule he does not otherwise dispute, that the speaker hopes to be able to justify homosexuality without risk of estrangement from those who wrote it, nor their world, in which he lives.

With these concepts in mind, we may return to the poem to determine his success in this regard. For instance, the utter revulsion he purports to feel for the "maricas" manifests itself in the fact that they are not simply contributors to the filth and decay of their world, as are the heterosexuals; they embody it. "[A]grupados en los bares" (l.48) and "saliendo en racimos de las alcantarillas" (l.49), they appear as swarms of insects, infesting the city. That they are, in fact, pests, who make something dirty out of that which was to remain pure, is confirmed as they "se despeñan / sobre tu barba [la de Whitman] luminosa y casta" (ll.53-54)—an image which further serves to exonerate the Whitmanesque homosexual just as it implicates the "marica," not only because the "chasteness" of the beard indicates the bard's sexual purity, but also as its "luminousness" hints at the old adage, "cleanliness is next to godliness."

In fact, according to the speaker, the "maricas" have more in common with the heterosexual than they do with those of Whitman's ilk, even in terms of their sexuality, characterized as it is not by spiritual unity but by physical lust. For instance, the notion of being driven by lust, seen in regards to the heterosexuals in the image of the herd of bison, is revived as we find our urban gays "temblando entre las piernas de los chauffeurs" (l.50). Choosing to live by the body rather than the soul ensures, as we saw with the heterosexual, eventual collapse; here, the verb alone signifies their weakness. It also suggests that they have confined themselves, unlike Whitman, to the place of the woman, as a result of

disclosing their sexuality to the heterosexual, patriarchal society; they are typecast into her traditional submissive role, losing the freedom to spiritually gender-blend they would have within the natural world. Conceivably, their acceptance of such unnatural sexual roles would correspond to a willingness to engage in unnatural sexual acts—i.e. perversions, such as sadomasochism, as they make available their flesh "para fusta, / bota o mordisco de los domadores" (ll.59-60). Even imagery which depicts them as animals appears to contradict all that the natural world ideally stands for, as with the insects. For instance, as "muchedumbres de gritos y ademanes" (l.56), they are the poet's nemeses, being either cacophonous or silent. Their being "como los gatos" (l.57) has imagistic implications ranging from the domesticated animal, who is stripped of his nature (to be cast into a submissive role, no less), to the alley cat, who embodies all the filthiness and seediness of the city streets, to, in light of the reference to "domadores," a lion, reduced from "king of the jungle" to whimpering slave to man, within the concrete jungle. Meanwhile, the simile's counterpart, "como las serpientes" (l.57), forces us to recall the animal that brought about the fall, that caused Adam's ejection from the garden of Eden (with which Whitman's situation is to be equated, just as the two men have been). The message is clear that the "marica" is to blame for any prejudice directed towards the homosexual, as first conveyed by the vermin inhabiting Whitman's beard.

Just what such clues add up to is finally relayed in the next stanza, as "[d]edos teñidos/[que] apuntan a la orilla de tu sueño [el de Whitman]" (ll.61-62). As the image coincides with that of "el amigo" who "come tu manzana / con un leve sabor de gasolina" (ll.63-64), we see the speaker attempting to revise the garden of Eden myth to the homosexual's advantage: having already cast Whitman in the role of Adam, and the "marica" in that of the snake, he now reintroduces the "camarada," Whitman's ideal homosexual partner, in the word "amigo"—as a substitute for Eve, the implication being that God's original intention for man was homosexuality. This pure homosexual has his innocence compromised by the "marica" on two counts: not only is "Eve" seduced into eating the tainted apple, but the very fingers of guilt for the seduction point in accusation at "Adam." Confirmation of his fall from grace comes from the reference to "el sol [que] canta por los ombligos / de los muchachos que juegan bajo los puentes" (ll.65-66), in which the "boys" (i.e. heterosexuals, as previously determined) have taken his place in the sun; in addition, the appearance of the navel injects an element of eroticism into an already appealing image, so that further accusations—in this case, of pederasty—are just asking to be made.

As if the speaker were thus all the more determined to prove his idol's total innocence, his manner of expression becomes increasingly emphatic

as well as graphic. In terms of the aforementioned crime, he absolves Whitman of guilt by swearing that he wasn't looking for "el pantano oscurísimo donde sumergen a los niños" (1.68), as the latter's dream of the river is turned into a nightmare. To show his belief that Whitman himself would have denied any affiliation with the stereotypical homosexual, the speaker asserts that he wasn't looking for "los ojos arañados" (1.67); considering the earlier description of the "maricas" as being "turbios de lágrimas" (1.59), we may take this to mean that Whitman would not have attempted to make eye contact with them, let alone engage in their activities. Finally, the speaker offers an extremely gory interpretation of the sexual intercourse of the "maricas": "las curvas heridas como panza de sapo / que llevan los maricas en coches y en terrazas / mientras la luna los azota" (ll.70-72). In the horrifying realization that the "curvas" are a gruesome metaphor for buttocks, Whitman's own slightly masochistic desire to obtain "un pequeño dolor de ignorante leopardo" through sex (1.44) seems by comparison perfectly acceptable, or at least forgivable. At the same time, the view offered of a sadistic moon reminds us of an earlier image of Whitman's shoulders as frayed; it's as if the moon, like the heterosexual majority, is mistaking Whitman for one of the "maricas," and punishing him for their sins. Such a notion insists upon the martyrdom of him whose overall good intentions are utterly misunderstood by his peers—in other words, the speaker seems to be casting him as something of a Jesus figure.

By the same token, the speaker's recollection of just what Whitman was up to while others were practicing pederasty and sadomasochism—"buscabas un desnudo que fuera como un río" (1.73)—essentially provides the defendant with an alibi. The detailed account which follows functions not only as supporting evidence, but also an explanation of his true actions; that is, it serves as a defense of Whitman's vision of sex between gays as a merging of the masculine and the feminine, whereby issues of gender and procreation are of little importance in comparison with recapturing a pre-fall harmony and unity. In his hopes to find "toro y sueño que junte la rueda con el alga" (1.74), for example, we have the juxtaposition of a decidedly masculine figure of potency (the bull), with the "dream," already known to us as the femininity-laden river. The union of these with two objects related unequivocally to neither sex (for instance, the wheel's shape associates it with the female, its origins with the male) communicates the cooperative spirit Whitman sought in relation to sex. The extent of his commitment to such a vision is confirmed by the sacrificial aspects of his ideas about intercourse (as distinguished, by the absence of lust, from the sadomasochistic). For it is "en las llamas de tu ecuador oculto" (1.76)—at once that part of the anatomy that is penetrated in homosexual copulation, and his soul, wherein all of man-

kind is equal, where the two halves of the world (the hemispheres of male and female, if you will) meet—the "padre de tu agonía" and the "camelia de tu muerte" (l.75) come together, sexually and spiritually speaking. Yet as their groans of ecstasy signal the achievement of Whitman's goal—to unite the masculine and feminine within himself—it also signifies that he has sacrificed himself, in the unformed form of future offspring, for the sake of his ideals; hence his relationships with "agony" and "death," as well as with the martyr.

Of course, the very idea of engaging in sex for anything other than reproductive purposes, even when the intentions are as idealistic as Whitman's, raises the main objections to homosexuality, as a matter of morals. Nonetheless, having done his best to appease his opposition by conceding to its offensiveness when linked to lust, the speaker proceeds to question the moral logic of procreation as motive as well. By defining the world as "agonía, agonía" (l.82), and insisting that "la vida no es noble, ni buena, ni sagrada" (l.87), he nips in the bud any counterargument to the directly preceding assertion that "es justo que el hombre no busque su deleite / en la selva de sangre de la mañana próxima" (ll.77-78). A violent image which serves both as a grisly reference to female sexual anatomy, and an apocalyptic vision of the decline of civilization, it basically asks us to reconsider heterosexuality by making the thought of bringing a child into the world more horrifying than joyous. Between this dire prediction for "la mañana próxima" and the renewed emphasis upon the rapid decay of humanity within present-day society—from the "pequeños moribundos iluminados" (l.86) which serve as bribes for prostitutes to the "muertos [que] se descomponen bajo el reloj de las ciudades" (l.84)—we see that time is running out for the urban dweller, and that hell on earth is imminent if not arrived. This seems especially true when the speaker offers the comparative view of the sky as having "playas donde evitar la vida" (l.79), and therefore neither birth nor death is cause for concern—in other words, he is locating us in heaven; and, as its "playas" recall the "orilla" of Whitman's dream world, we are given yet another reason to equate the two places. In this light, the speaker's opinion that "hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora" (l.80; recalling "la selva de sangre de la mañana próxima"), gives us an added sense of the Whitmanesque homosexual as singularly beautiful, the epitome of goodness, who does not deserve to bear the suffering he necessarily encounters in the hostile environment to which he is presently confined. (Of course, we may also interpret the line as proof of the speaker's failure to convince himself of the rectitude of homosexuality, an expression of the self-abnegation often part of the minority individual's psychological make-up; its ambiguity is a sure sign of the ambivalence to which the speaker never admits but which underlies the entire poem.)

A final defense of homosexuality as embodied by Whitman begins with the speaker's statement that "[p]uede el hombre, si quiere, conducir su deseo / por vena de coral o celeste desnudo" (ll. 88-89). For by simply rewording the vague phrase "si quiere" to state "on the condition that he dreams," we see that the speaker is confining such abilities to the Whitmanesque homosexual who in the narrator's construct, we may remember, is the only sexual type whose circumstances automatically equate him with the dreamer and the poet. Implicit is the Freudian concept of sublimation in which energy generated by lust is redirected towards the performance of good deeds and/or artistic endeavors; in this case, we see it being used to facilitate a union with nature and with the spiritual. Although "[m]añana los amores serán rocas" (l.90)—i.e. the body will petrify, human beings will perish—in time (or perhaps in no time), a heavenly body is everlasting, and the man who focuses his desire upon it is essentially committing himself to the eternal. Furthermore, we might attribute to one who channels his bodily impulses through something so unexpected as a vein of coral an artist's keen imagination, and as the age-old notion that one achieves immortality through one's works applies here, we see, once again, the homosexual as a potentially superior being, whose physical handicap, so to speak, is mitigated by a spiritual freedom, by which he is able to live, love and create to his heart's content.

And, in that light, what finally becomes indisputable is that, for all of the speaker's genuine admiration of Whitman, he has, in defending the poet so fiercely, an ulterior motive—a basic need to explain himself, to himself, and to the world that created that need in him in the first place. For just as he is apparently uncomfortable with identifying himself as a homosexual, the line "[p]or eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman" against certain homosexuals (ll. 92-93)—also suggests his discomfort with the role of poet, in his apparent need to defend even his defense.

And the self-reflective elements of the poem do not end there. Because Whitman's world—essentially heaven—has not actually been attainable on earth since the Garden of Eden, those homosexuals against whom our speaker's voice is not raised, and who presumably deserve our approval and/or pity, are listed as those who do not attempt to force their sexuality upon a world in which it is inappropriate—but rather, who either sublimate it (such as the budding actor who "se viste de novia / en la oscuridad del ropero" [ll. 95-96]) or who stoically resolve to "do as the Romans do" (and even "beben con asco el agua de la prostitución" [l.98]); in any case, that he is actually referring to himself is not to be denied. For instance, behind "el niño que escribe / nombre de niña en su almohada" (ll. 92-93) and "los hombres de mirada verde / que aman

al hombre y queman sus labios en silencio'' (ll.99-100), we can see a poet who finds himself incapable of expressing his true feelings, especially where sexuality is concerned—just as, we realize, we have been seeing all along. As martyrdom is also implied in the endurance of loneliness each of the figures presents, we may conclude that the speaker is trying to emulate Whitman as he has portrayed him; in doing so, he is also aligning himself with the homosexual.

As a result, the vehemence with which he then returns to his attack on the ''maricas'' may be viewed as the last bit of resistance to acknowledgment of his gayness, and/or as insurance against any possible linkage of himself with the ''marica''—in other words, as a form of appeal to himself and to his audience for acceptance. Once again, they are shown as embodying all of the negative qualities of the heterosexual world, in addition to the perversity qualified by their daring to expose a very delicate subject (no pun intended) to a world in which it does not inherently belong, one which will inevitably bring it to its proverbial knees. We might even characterize them as the living damned, between the filth and decay of their ''carne tumefacta y pensamiento inmundo'' (l.102), and the Dantean transformations they appear to have undergone, becoming ''[m]adres de lodo'' and ''[a]rpías'' as they continue to distort Whitman's quasi-hermaphroditic ideal into an unnatural identification (l.103) with the female, rather than the feminine, with the physical rather than the spiritual. Such images illustrate how they have made a travesty of the true spirit not only of man, but of woman as well, as they give birth to dirt (and therefore, paradoxically, to death, as we equate dirtiness with the declining city) in the one, and in the other, appear as the mythological epitome of the evil woman—whose inhumanity is also exhibited by grotesque rather than pleasant associations with the animal world (her body is that of a vulture's). Furthermore, whereas the heterosexuals stood in opposition to the dreamer/poet due to the circumstances of the moment (in which ''ninguno se dormía''), the ''maricas''', lack of ''sueño'' rings of permanance, an implied aberrance by which they become our purist's ''enemies.'' And if they are ''[e]nemigos sin sueño del Amor'' (ll.103-04), they are, by the speaker's own definition, enemies of the true homosexual—as is proven by their apparent rejection, in favor of lust, of the ''[a]mor que reparte coronas de alegría'' (l.104). Moreover, as such love is reiterated as heavenly (its ''coronas'' being metonymy for the kingdom of heaven), it follows that a parallel must be drawn between lust and hell, their respective opposites. Such thorough condemnation of the ''maricas'' supports the notion that, by appeasing the ''moral majority'' to the extent that they would be more receptive to the rest of his views, the speaker would eventually be able to bring about tolerance of Whitmanesque homosexuals, so that they could bring them-

selves down to earth, so to speak, granted a chance to merge the real world with their dream one, to discover heaven on earth. At any rate, the speaker's determination is evident by the increasing fervor, an almost frenzied self-righteousness, with which he continues his damnation, the images becoming more and more explicit, the references more and more specific. For instance, recalling the earlier insinuation that the "maricas" were making false accusations of pederasty against Whitman, the next stanza may be read as a vengeful attempt to point out the true culprits. Having described the crime in horrifying detail—in which the "gotas de sucia muerte con amargo veneno" given to the omnipresent "muchachos" (l.106) represent their literally and morally tainted semen—he goes on to reveal not only the names, but the whereabouts, of the criminals, that none may escape punishment ("Faeries de Norteamérica, / *Pájaros* de La Habana," etc. [ll. 108-09]). That his voice will "siempre" (l.107) be raised against these individuals is an effort to gain our trust and lend his accusations credibility, the adverb serving as a reminder of the constancy of poetic truths.

Indeed, his desperate need to prove himself a highly moral being (despite or because of his sexuality), becomes apparent as his denunciations acquire a certain urgency; for instance, he does away with any hint of ambiguity created by the earlier phrase "[e]nemigos sin sueño del Amor" (ll.103-04) in its scathing revision "asesinos de palomas" (l.116), the seriousness of which is immediate. Similarly, as "[e]sclavos de la mujer" and "[p]erras de sus tocadores" (l.117), their perversity, their masochism, such as the narrator had so far dealt with only metaphorically, is now expressed in no uncertain terms.

And having already conveyed the solitude surrounding the sexual life of the "decent" homosexual (as might create in him the respect for intimacy ideal in lovemaking), the speaker contrasts it with the "maricas' " utter lack of discretion, presumably a result of their lustfulness, that causes them to be "[a]biertos en las plazas con fiebre de abanico" (l.118; again, they are cast in submissive female roles, the fan being metonymous for the *señorita*). This rather coarse allusion to copulation is superseded by another, more sinister one: as "cicuta" recalls their priapically-administered poison, their being "emboscados en yertos paisajes de cicuta" (l.119) suggests they are being given a dose of their own medicine, so to speak, bringing upon themselves the untimely demise of body and soul.

Such pitifulness culminates in the image of "[l]a muerte / mana de vuestros ojos" (ll.120-21). For, in the face of the Grim Reaper, the possibility of repentance, implicit in the allusion to crying, no longer exists. Not only does the fact that the essential element of life, water, has been converted to death in their tears, verify their doom; so do the speaker's

suggestions for punishment: "¡No haya cuartel!" he assures us (1.123) adding that "las puertas de la bacanal" should be closed to them (1.126).

That those in charge of making sure the "maricas' " party—or orgy, as the case may be—is indeed over, are homosexuals is clear; just as his ambivalence throughout the poem earns the speaker a place among "los confundidos," and his love for Whitman among the "suplicantes," so too does Whitman's character, stainlessly as it is portrayed, include him with "los puros, / los clásicos, los señalados" who guard the doors (ll.124-25; as proof, the references to his beard, to Apollo, and to "Adam" come to mind). In all this, we see how the speaker has now fully accepted the role of modern-day prophet (and therefore, however roundaboutly, of the homosexual) hinted at all along, both in his employment of hellfire rhetoric, and in his predictions of Biblical proportions; of Judgment Day, for his antagonists; of the Second Coming, in relation to his protagonist.

So it is that the speaker entreats his object of worship to keep dreaming, to retain sight of his utopia even as he remains "a orillas del Hudson" (1.127). In response, we find Whitman calling for soft clay or snow —as the enjambment allows the line "[a]rcilla blanda o nieve, tu lengua está llamando" to be read (1.129)—as opposed to the mire of the city, advocating once again a return to nature, where the homosexual may live in peace. As the actual object of the verb appears on the next line, the image is revised so that Whitman's tongue is actually composed of clay and snow, in yet another reminder of the spiritual symbiosis between the poet (the metonymous "tongue") and the natural world. And what it now calls for are "camaradas que velen tu gacela sin cuerpo" (1.130)—an ultimate expression of Whitman's transcendence. Firstly, the most nimble and graceful of animals represents the freedom of his soul (as well as the feminine spirit the poet embodies, as opposed to the masculine brute strength of the earlier lions and bison). Secondly, the "camaradas," already identified as his lovers, appear here as guardian angels, so that their sexuality is again shown to be alien to lust, characterized instead by a spiritual intimacy. Finally, the import of the vigil as a whole lies in the expectation that Whitman will wake up to the dream come true, a notion clearly paralleling that of Christ's Second Coming. Between the immaculate Whitman and his angelic comrades, not to mention our pious speaker, that the homosexual is to be seen as a superior individual is now certain.

As reality momentarily disrupts the speaker's reveries, he concedes the chances for attaining his utopia are decreasing in proportion to urban growth, for "[u]na danza de muros agita las praderas" (1.132), and the river, so vital to Whitman's world, is replaced by the "máquinas y llanto" in which "América se anega" (1.133). Nonetheless, he is unwill-

ing to give up hope, either as a poet or as a homosexual. Indeed, as the poem ends with the announcement of "la llegada del reino de la espiga" (l.137), we see that, in some aspects, Whitman's—and therefore, the speaker's—dream *has* come true. The "niño negro" who makes the above announcement to the "blancos del oro" (l.136) as both a messenger and a minority—the innocent target of much prejudice—surely symbolizes our speaker, as he informed us of Whitman's presence with so much reverence. As the "reino de la espiga" becomes, in that case, Whitman's domain, we see, once again, the homosexual as Jesus—the word "reino," in combination with the return to the "pradera" via the word "espiga," denotes heaven on earth, the Second Coming, the dream come true—proof, once and for all, of our speaker's prophetic insight. In the end, we see that the speaker, having finally asserted himself as poet, has, for all intents and purposes, admitted to his own homosexuality. As we ourselves have accepted him as such, just by being a willing audience, we may conclude that, in time, society as a whole may grant the homosexual the chance to let the stigmata of the outcast heal, and to use the energy formerly expended either in repression, or in defiance of his oppression, to make positive, valuable contributions to society without fear of reproof.

The problem remains that our speaker's hard-won acceptance of himself seems to come only at the expense of many other homosexuals, who remain objects of ostracism within the poem. True, religious dogma such as had had very real impact on Lorca, who is clearly visible through the thin disguise of the speaker, explains it to some degree. But possibilities other than a genuine conviction of the inferiority of homosexuals do present themselves. For instance, it has oft been noted that, for individuals with inferiority complexes, building self-esteem is contingent upon knocking others down. The attendant logic is as follows: by pointing out the faults in others, one detracts attention from one's own; the worse one is able to portray another, the better one will appear by comparison. In regards to the poem, our speaker designates the "marica" as a sinner and a pervert, that he himself may be seen as a man of morals, whose sexuality seems relatively normal. In other words, the unstated concern is with the self rather than with the other; indeed, the target of criticism is, for the critic's purposes, of secondary, if any, importance—in which case, charges against him of actual bigotry would not really apply.

Another conceivable motive for what might be considered verbal abuse, closely related to the aforementioned, is simple jealousy. It is essentially a matter of the woman with the crooked smile scribbling a moustache on the Mona Lisa: as one wants what one cannot have, one tries to make sure no one else can have it either. Surely, that the "maricas" obtain sexual fulfillment while our speaker remains celibate

might be cause for some disgruntlement on his part; the loving detail with which he paints the unflattering portrait of the "marica" in coitus seems to indicate a preoccupation with the subject based as much on curiosity, even voyeurism, as contempt; hence the desperate attempt to strip it of its appeal, for his own sake.

Finally, there is the possibility that, if our speaker is truly disgusted by the actions of his antagonists, it is only because he expects better from them; in other words, it is his belief in their superiority, rather than their inferiority, that fuels his attack. In that light, we may say he saw "maricas" as potential Walt Whitmans wasting away; considering his feelings for the American poet, we thus understand if not excuse the violence of his diatribe against them.

In the end, then, we may assure ourselves that, however seemingly to the contrary, Lorca bore no more animosity towards the homosexual than he bore towards himself, and the likelihood is that he would have had just as much towards those heterosexuals whose bigotry had influenced him in the first place, from church officials to schoolteachers. In that light, it seems clear that the lesson to be learned from "Oda a Walt Whitman" is one of tolerance and open-mindedness—for the individual you think you despise could turn out to be your closest ally, your greatest love.

Ruth Tobias
University of California, Los Angeles

WORK CITED

García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra, 1990.

Mester, Vol. xxi, No. 1 (Spring, 1992)

Modernismo y ciudad en la novela española contemporánea

El presente trabajo tiene como objetivo explorar y cuestionar la experiencia de la ciudad en la literatura española contemporánea en base a tres novelas: *Entre visillos* de Carmen Martín Gaite, *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos y *La piqueta* de Antonio Ferres. Hemos escogido estas novelas porque coinciden en presentar un panorama crítico de la época: las dos últimas concentran sus esfuerzos en la crisis urbana que se produce en Madrid después de la guerra civil (debido a la escasez de viviendas, de trabajos y equipamientos urbanos) y la primera porque sondea los efectos de la represión fascista en el ambiente de una ciudad de provincia. Partiremos de los postulados generales del Modernismo europeo haciendo hincapié en el papel de la ciudad dentro del movimiento, con la intención de ubicar la novela española dentro de este panorama. Estableceremos puntos de contacto cuando éstos existan y nos desviaremos de ellos cuando la problemática española requiera un tratamiento especial. Basaremos gran parte de nuestro estudio en las teorías del Modernismo de Raymond Williams, quien propone una revisión de éste a través de un estudio de sus manifestaciones en las regiones alejadas de los grandes centros urbanos, las cuales han sido ignoradas por no seguir los patrones establecidos. Son estos patrones reductivos los que hay que cuestionar y reevaluar, nos dice Williams, a quien nos unimos hoy con un deseo reivindicativo de darle a España el papel que le corresponde dentro del Modernismo.

La "Modernidad," tal como se refleja en la literatura, está fuertemente vinculada a la experiencia urbana. Como bien señala C. Brian Morris: "It is impossible to imagine twentieth-century art and literature without the city as a backdrop or as a theme in its own right" (90). La presencia de la ciudad en la literatura se entiende si se sitúa la producción artística dentro del desarrollo económico, político y social europeo que desde mediados del siglo XVIII ha permitido el paso de una economía agraria a una economía dominada por la industria y la máquina.

La industrialización, que es parte integral del período moderno, con-

centra sus esfuerzos económicos en sistematizar la producción para acrecentar al máximo su eficiencia. Esto trae consigo un crecimiento económico en los lugares donde se instala la nueva tecnología (las ciudades). Se produce un movimiento de la agricultura a la industria, y por lo tanto, un aluvión inmigratorio del campo a la ciudad que va a redefinir los roles del individuo en la sociedad.

La relativa prosperidad económica, la existencia de una clase media más amplia y los ideales de la Revolución francesa que aún persisten alimentan la promesa tácita de un progreso continuo e ilimitado y dan lugar a que, al menos en un principio, la sociedad moderna tenga una concepción utópica del mundo. La nueva tecnología y los descubrimientos científicos abren la posibilidad histórica del bienestar material para todos y del exterminio de las desigualdades sociales.

Pero pronto esta euforia se ve frenada. En primer lugar, la explosión demográfica en las grandes urbes y la incapacidad de éstas para proveer trabajos, viviendas y equipamientos sanitarios hace que se produzcan crisis urbanas de grandes magnitudes. Sectores completos de la población quedan marginados (especialmente los inmigrantes del campo) sin acceso al sistema de consumo y de producción y por lo tanto quedan sin voz ni voto frente al poder. El desempleo y el pluriempleo, que son formas de falta de integración en el proceso económico, contribuyen a fortalecer a la alta burguesía y a aumentar la diferencia de clases, ya que los inmigrantes aceptan salarios mínimos con tal de tener asegurada alguna entrada monetaria.

La Primera Guerra Mundial en la segunda década del siglo XX y la crisis económica de 1929 contribuyen asimismo a la deformación del ideal utópico. Estos dos acontecimientos interrumpen el progreso de forma inesperada dejando a todos los sectores de la población, excepto la alta burguesía, desamparados y vulnerables. El sistema monetario cambia. Deja de usarse el oro y se introduce el papel-moneda como patrón de valor, la economía se vuelve más abstracta y la sociedad se vuelve más compleja. La reacción de la colectividad ante estos cambios es de angustia e incertidumbre. La sociedad se redefine, se produce un reajuste universal que trae consigo un nuevo modo de ver la vida.

A esta realidad se enfrentan los escritores de la Modernidad. La falta de fe en un destino justo producirá una narrativa conflictiva y contradictoria donde las Vanguardias compiten en el terreno literario por la última palabra en el quehacer mundial. Algunos escritores se inclinarán por demostrar todos los fracasos de la supuesta sociedad de pleno derecho describiendo ciudades monstruosas y pesadillescas, mientras que otros mantendrán la fe e intentarán ver más allá de las crisis del momento, percibiendo nuevamente la ciudad como comunidad. De cualquier manera, la ciudad ocurre y recurre como motivo estético, como parte integral de la

problemática que los artistas están tratando de dilucidar y de aprehender de forma coherente. Hasta hacía poco el entorno había sido relativamente estable; de igual modo, las relaciones humanas habían sido predecibles, profundamente enraizadas en una tradición que ahora se desarticula: la experiencia inmediata toma el lugar de la tradición, la ciudad se echa a andar a velocidades vertiginosas y el artista se lanza tras ella tratando de capturar esta energía fluctuante, para explicarla, poseerla. La sociedad se relaciona "with cultural and personal anxiety, a growing despair over the increasing difficulty of achieving a balanced relationship with the individual person and his social environment" (Pike xii). Pero, ¿se lanzan todas las ciudades del mundo a este fluir moderno? ¿Contribuyen en igual capacidad al proyecto de la modernidad? ¿Experimentan todos los escritores de igual modo sus ciudades? La contestación a estas preguntas es uno de los objetivos de este ensayo.

Dentro de este panorama general europeo es preciso hacer notar que aunque la Modernidad afecta al mundo entero no lo hace en igual medida en todas partes, e inclusive dentro de Europa los efectos del desarrollo son diferentes en las diversas regiones. Por lo tanto, la producción artística a la que se le ha dado el nombre de Modernismo[1] no constituye de ninguna manera un solo movimiento, sino una serie de movimientos heterogéneos, contradictorios y difíciles de catalogar.

Muchos críticos teóricos contemporáneos como Raymond Williams, Andreas Huyssen, David Bathrick y otros[2] han estudiado este fenómeno, con el objeto de tratar de redefinir este movimiento cultural, que hasta muy recientemente había sido reducido a un rígido entramado de categorías y conceptos. Estos críticos han hecho una reevaluación de la producción artística y de la sociedad que permitió la producción de las obras modernistas, y han llegado a la conclusión de que la ideología capitalista ha jugado un papel decisivo en la construcción de la definición del Modernismo y que lo ha hecho de una forma que elimina las contradicciones dentro del movimiento, sirviéndose de la homogeneidad aparente de los productos del Modernismo para validar y reproducir el capitalismo a través del arte moderno.

En *The Politics of Modernism* Raymond Williams señala que una de las dificultades que ha obstaculizado una verdadera comprensión de la significación del Modernismo es que con la sistematización de su estudio a través de los años ciertos elementos constitutivos han ido quedando fuera, mientras que han sido privilegiados otros: los aspectos más visibles que sugieren un proyecto único de objetivos claramente identificables. Para lograr una comprensión cabal de la significación del Modernismo, Williams sugiere que hay que rescatar los elementos que no han sido incorporados y apartarse de las definiciones convencionales de lo que hasta ahora hemos entendido por Modernismo y Vanguardia.

Williams propone rescatar las tradiciones marginadas ("we may ask why the extraordinary innovations in social realism . . . should not take precedence over the conventionally Modernist names of Proust, Kafka, or Joyce" [*Politics* 32]) y verlas como alternativas que pueden posibilitar nuevas propuestas utópicas, así como analizar los procesos que han conducido a la valoración del Modernismo como "movimiento absoluto" (su paso de lo marginal a lo canónico con la consiguiente pérdida de su postura antiburguesa).

En "Metropolitan Perceptions and the Emergence of Modernism," ensayo del libro anteriormente citado, Williams vincula el desarrollo de las metrópolis con los procesos de formación de lo "moderno absoluto." En los nuevos centros metropolitanos los pequeños y divergentes grupos vanguardistas encontraron un espacio donde expresarse. Debido a la diversidad de las grandes ciudades y a la concentración en ellas del capital estos grupos pudieron encontrar patrocinadores y audiencias. La pluralidad de las metrópolis facilitó la expansión de la percepción artística propiciada por estos grupos y permitió que la renovación cultural alcanzara carácter universal. La voluntad receptora del público metropolitano hizo que lo que en un principio fue marginal se convirtiera en ortodoxo y que la fase minoritaria del Modernismo se universalizara.

La reducción del Modernismo a unos cuantos elementos definidores tiene que ver, según Williams, con los manejos económicos y políticos capitalistas: el sistema no absorbe la dinámica experimental y liberadora de la lengua sino el aspecto de esta dinámica que permite la manipulación y la explotación. Sobre esto comenta Williams:

> The painfully acquired techniques of significant disconnection are relocated, with the help of the special insensitivity of the trained and assured technicists, as the merely technical modes of advertising and the commercial cinema. The isolated, estranged images of alienation and loss, the narrative discontinuities, have become the easy iconography of the commercials, and the lonely, bitter, sardonic and sceptical hero takes his ready-made place as star of the thriller. (*Politics* 35)

Por último, Williams enfatiza que lo moderno tuvo en su época dos sentidos diferentes: lo moderno como un proceso de cultura activa que continuamente cambia y se renueva, y lo moderno como contemporaneidad eterna que excluye la idea de cambio y que bloquea la formación de una conciencia auténtica. Es esta última noción de lo moderno la que se ha mantenido, lo cual impide que se capten los cambios que están modificando a la sociedad y que se tenga una visión de futuro.

Williams no es el único que cuestiona la homogeneización a que se han sometido las diferentes prácticas discursivas de la Modernidad. An-

dreas Huyssen y David Bathrick declaran que ciertas experiencias modernistas son constructos discursivos y que por lo tanto están "subject to historical transformation, bond to class, gender, and race, and modified to a significant degree by place and nationality" (7). Esto es importante porque, como se verá más tarde, el caso de España amerita un estudio por separado que los límites impuestos por definiciones anteriores no hubieran permitido.

En *Country and City in the Modern Novel*, Williams habla del caso particular de la ciudad, señalando que, si bien una forma de percibir la ciudad llegó a ser más influyente que otras, esto no se debió a que la naturaleza de la ciudad hubiera provocado una reacción uniforme, sino que fue una toma de postura de los escritores (por cierto no todos residentes en la ciudad) que se ofrece como universal: "It then matters very much that we see these moves as projects of art, rather than as simple reflections of the city or any other social experience" (14).

En los primeros años del siglo XX muchos escritores viajan al extranjero, se enfrentan a otra experiencia y a otra lengua, por lo cual es lógico que experimenten la ciudad como enajenante. Basta estudiar la producción de Lorca durante su estancia en Nueva York para constatar este hecho. Poemas como "La aurora," de su colección *Poeta en Nueva York*, presentan una ciudad huraña, opresiva, deshumanizada, donde "no hay mañana ni esperanza posible" (161) y donde el poeta se siente totalmente ajeno. Como dice Williams:

> it cannot too often be emphasized how many of the major innovators were, in this precise sense, immigrants. At the level of theme, this underlies, in an obvious way, the elements of strangeness and distance, indeed of alienation, which so regularly form part of the repertory. But the decisive aesthetic effect is at a deeper level. Liberated or breaking from their national or provincial cultures, placed in quite new relations to those other native languages or native visual traditions, encountering meanwhile a novel and dynamic form of environment from which many of the older forms were obviously distant . . . (*Politics* 44)

Para Lorca Nueva York también significa un experimento estético, una experiencia que le dará la oportunidad de renovar su poesía, de dar un nuevo enfoque a su obra. Así, en una carta a sus padres y hermanos confiesa esta curiosidad experimental que le inspira Nueva York: "me interesa mucho Nueva York y creo que podré dar una nota nueva no sólo en la poesía española, sino en la que gira alrededor de estos motivos" (*Escribe* 55). Es decir que el poeta llega a la ciudad con evidentes propósitos de renovación, por lo cual la postura que adopta ante ella es parte de un proyecto estético previamente concebido.

No todos los escritores llegan a formar parte de esta red de viajeros que se dan cita en París, Londres, Viena, Berlín o Nueva York. Muchos se quedan en sus países (que son muchas veces pobres y periféricos al sistema de capitalismo avanzado) desde donde expresan su visión de la Modernidad. En sus obras surgen ciudades distintas de las que representan los artistas de la corriente principal; a veces hay lo que parece una coincidencia de actitud entre unos escritores y otros, pero esta postura común se origina por razones diferentes. Otros escritores viajan, pero se establecen en ciudades no tan cosmopolitas como las mencionadas anteriormente y por lo tanto sus vivencias en la ciudad son completamente diferentes. Tal es el caso de Pedro Salinas, de cuya estancia en San Juan de Puerto Rico surgen versos donde la ciudad se presenta como nutriente, atrayente y generosa. El encuentro con San Juan proporciona a Salinas una experiencia unitaria e integradora, totalmente opuesta a la visión desintegradora de Lorca en Nueva York. Salinas, extasiado en la contemplación del mar de esta ciudad, profiere: "ya somos todos uno en mis ojos/poblados de antiquísimos regresos./¡Qué paz, así! Saber que son los hombres,/un mirar que te mira" (328).[3]

Tomando en cuenta los factores expuestos anteriormente se puede concluir que la experiencia de lo Moderno plantea una serie de conflictos que son imposibles de unificar bajo una simple definición, y que la ciudad "infernal" y aplastante, canonizada como uno de los aspectos definidores de la literatura moderna, obedece en muchos casos a situaciones económicas, políticas y sociales diferentes y a circunstancias que permiten que ciertas posturas ante la ciudad coincidan aun sin obedecer a un plan global. Por otro lado, el desarrollo económico en Europa es tan desigual, incluso dentro de cada país, que hace aún más difícil la idea de un solo proyecto artístico. España comienza el nuevo siglo con los desastres militares de Cavite y de Santiago de Cuba de 1898, perdiendo así sus últimas colonias ultramarinas. Mientras otros países experimentan el torbellino del creciente avance de la tecnología y los cambios estructurales que dichos acontecimientos producen en la sociedad, España llora sus últimos momentos imperiales y trata de proteger su identidad socavada refugiándose bajo una esencia española unificadora que los escritores de esta generación llaman "el alma de España."

Escritores como Unamuno, que en un principio abogan por una regeneración del país a través de una incorporación a la marcha europea, más tarde se retractan, rechazando el progreso científico moderno y afirmando el espíritu español hasta el extremo de querer imponer lo español en el resto de Europa. Así, dice Unamuno:

> Tengo la profunda convicción de que la verdadera honda europeización de España, es decir, nuestra digestión de aquella parte de espíritu europeo

> que pueda hacerse espíritu nuestro, no empezará hasta que no tratemos de imponernos en el orden espiritual a Europa, de hacerle tragar lo nuestro, a cambio de lo suyo, hasta que no tratemos de españolizar a Europa. (cit. en García López 603)

En *San Manuel Bueno Mártir* (1933), por ejemplo, se presenta a un protagonista que parece encajar en la descripción del "hombre moderno." Don Manuel es un sacerdote que se ahoga en el problema de la fe en la inmortalidad, pero cuyo concepto del deber lo impulsa a un continuo luchar. El medio ambiente en que se desenvuelve el cura no es en absoluto la metrópoli alienante que hemos descrito antes, sino una aldea a la que la modernidad no ha llegado, donde los individuos mantienen relaciones estables. Sin embargo, dentro de este mundo reconocible y orgánico nos encontramos con el exilio interior que padece el protagonista.

La suya no es una actitud ante la ciudad cambiante, como la de muchos escritores europeos. Aquí el entorno vital es la aldea, la cual se ve como una entidad inmutable, premisa a la que se arraigan los escritores de esta generación y que niega los postulados modernistas europeos. Sin embargo, vemos un personaje que por motivos de otra índole comparte con sus congéneres el malestar de la alienación. Cabe preguntarse aquí si la desintegración del individuo (uno de los aspectos constitutivos del Modernismo) que se observa en esta obra es suficiente para que forme parte del cuerpo literario del Modernismo europeo, o si la falta de desarrollo económico en España descalifica automáticamente a esta obra de la clasificación dentro de este movimiento. Williams nos ha dicho que hubo convergencias que no responden a un mismo estímulo ni a un mismo proyecto político, que la campaña antiburguesa se materializa artísticamente en dos vertientes: la vertiente aristocrática que se vuelve hacia el pasado y la revolucionaria vanguardista, con una conciencia popular, que además cuestiona y replantea la función del arte en la sociedad.

Del mismo modo que Unamuno propone una España estática, Azorín nos pinta una Castilla en la que sobresalen los pueblos, las posadas y las fondas, con una nostalgia por regresar al pasado remoto. No se trata de la representación de una realidad sino más bien de la encarnación de un deseo que resiste al paso de la Modernidad. En su ensayo "Ventas, posadas y fondas" tenemos un claro ejemplo de una generación que resiste los avances de la incipiente modernidad:

> Como tienen sus nervios duros y remisos estos buenos españoles que en sus casas de las ciudades y en los hoteles toleran las más estrepitosas baraúndas, los más agrios y molestos ruidos. . . . A medida que la civilización se va afinando, sutilizando, deseamos en la vivienda permanente y en la vivienda

> transitoria—en las fondas—más silencio, blandura, y confortación. ¡Oh fonditas destartaladas, ruidosas, de mi vieja España! (52-53)

Hay en Unamuno y en Azorín un fuerte sentido de pertenencia a un lugar que está ausente en muchas de las obras catalogadas como modernas. Las estructuras arquitectónicas e incluso el paisaje se confabulan para ofrecer una imagen sólida e inmanente de España; la montaña (en *San Manuel*), la iglesia, las fondas, las posadas (en Azorín) son representativas de la conciencia de estos escritores que se aferran a la apariencia física de una España antigua en la que ellos aún confían para organizar y dar sentido a la vida social. Sin embargo, como se verá más tarde, estas mismas estructuras reaparecen en la novela española de generaciones posteriores, pero en vez de protectoras serán alienantes y opresoras, representando la dictadura de Franco y su ideología fascista.

Las actitudes de los escritores mencionados hasta ahora no ofrecen una visión unificadora que fácilmente resuma la España de la época y el Modernismo europeo. Por un lado tenemos a Unamuno que publica su *San Manuel* en 1933, mientras que Lorca está en Nueva York escribiendo *Poeta en Nueva York* y expuesto a vivencias realmente modernas como la catástrofe de la bolsa en 1929.

Una figura ineludible de la primera mitad del siglo y que afectó profundamente a las nuevas generaciones fue José Ortega y Gasset. Ortega adopta una perspectiva de hombre del siglo XX desde una ideología que delata delirios aristocráticos. Así, por ejemplo, lamenta la falta de una élite: "La gran desgracia de la historia española ha sido la carencia de minorías egregias y el imperio imperturbado de las masas" (cit. en García López 659).

A Ortega y a los noventayochistas se les ha criticado por sostener ideas que se adecúan a la ideología fascista; al apoyarse en razonamientos raciales para explicar el "problema español," manifiestan su creencia en la incapacidad del pueblo para gobernarse a sí mismo y abren el camino para una "solución autoritaria."[4]

Estas ideas, y después de la guerra civil el establecimiento de la dictadura, van a dar lugar a una literatura de resistencia donde la ciudad adquiere una significación diferente que tiene poco que ver con las obras extranjeras por las que deambulan personajes disconformes y fragmentados en busca del significado último de su existencia. Aunque gran parte de la producción española presenta personajes que se desenvuelven en el medio urbano (específicamente Madrid) y encarnan características del hombre moderno (como Pedro en *Tiempo de silencio*), es un error reducir estas obras a meros comentarios sobre la existencia humana porque con ello se les niega su importante papel histórico. Además, en la mayoría de los casos la alienación es social más que psicológica. Hay que

tener en cuenta que la dictadura impide que España mantenga contactos con el quehacer cultural del mundo exterior. Por otra parte, los estragos de la guerra y la represión de la dictadura hacen que la población (y con ella los escritores) concentren sus esfuerzos en la reconstrucción del país ya sea de manera física o a nivel de replanteamientos ideológicos.

Esta literatura de resistencia, que llama la atención sobre sí misma como actividad social, se aplica profundamente a delatar los abusos del sistema franquista. No sólo denuncia las manifestaciones visibles del poder y la autoridad sino las más sutiles, aquellas que pasan desapercibidas por estar amparadas por las instituciones nacionales que las sostienen y legitiman, contribuyendo a la formación de perfectos ciudadanos fascistas.

Una novela interesante que ejemplifica la situación de esta época es *Entre visillos* (1963) de Carmen Martín Gaite. Aunque la novela no se centra en Madrid sino en una ciudad de provincia, se puede apreciar la ciudad como una configuración ideológica de la España franquista. Esta ciudad sin nombre resulta igual de alienante que las grandes metrópolis europeas, pero no por su agitado ritmo y su progreso incesante, sino por todo lo contrario. Esta ciudad sofoca (como dice Elvira, "Yo me ahogo, yo no me resigno, yo me desespero" [55]) porque está regida por valores arcaicos que no suplen las necesidades vitales de sus habitantes, especialmente las de los más jóvenes.

Esta ciudad representa un microcosmos de la España de la época, cerrada totalmente a lo que viene de fuera, como el progresista Pablo Klein o la chica de Madrid con el pelo corto "a lo Marina Vlady" (38), o Rosa, la cantante a la que por su comportamiento desenvuelto se la cataloga de prostituta. Martín Gaite pinta una ciudad que sólo puede ser aprehendida por los que son de allí, los que sufren en carne propia la fuerza asfixiante de la represión. Es por eso por lo que le dice Elvira a Pablo: "Si usted no vive aquí. . . ., no puede entender ciertas cosas" (55).

El hecho de que estos escritores de posguerra estén comprometidos con su realidad no significa que descarten las nuevas técnicas formales, muchas de las cuales comparten con el Modernismo europeo. Pero estos experimentos cumplen un propósito, son parte integral de su desafío histórico. Por ejemplo, cuando descartan las técnicas de continuidad temporal están rechazando la idea de una historia predestinada y la aceptación de un destino nacional inevitable.

Martín Gaite (al igual que Martín-Santos) se vale de múltiples perspectivas que dentro del marco de la denuncia social sirven para cuestionar el concepto de una sola voz autoritaria que, como Franco, narre el curso de la historia. El dar autoridad a varios personajes se ajusta a un sistema democrático.

Un acierto increíble de Martín Gaite es el vínculo que establece entre

el conocimiento y el poder a través de su análisis de las instituciones que promueven la ideología fascista. La novelista expone con plena consciencia cómo se explota el conocimiento para satisfacer los intereses del sistema. Vemos, por ejemplo, cómo se perpetúan los valores existentes en el colegio de señoritas al que asisten Mercedes y Julia.

El colegio, en el que se entrena a las chicas para la economía del hogar, para que sean buenas esposas y amas de casa y sobre todo para que obedezcan a la autoridad patriarcal, ejemplifica la forma en que las instituciones colaboran para dar a la ciudad una configuración ideológica. La religión, simbolizada por la catedral, es otra de las instituciones que se confabula con el Estado para reprimir y controlar a los ciudadanos. En un pasaje de la novela Julia admite padecer deseos de excitar a su novio sexualmente y al confesárselo al cura, éste le responde: ''Bien, hija. ¿Ves cómo Dios no te abandona? ¿Ves cómo permite que tengas tentaciones para hacerte salir victoriosa de ellas? *Los grandes edificios* se levantan granito a granito'' (83; el énfasis es mío), donde la expresión *grandes edificios* nos remite de nuevo al poder.

La fachada arquitectónica de la iglesia también juega un papel importante en el control de la ciudad.[5] Las campanadas de la iglesia son órdenes que reciben los ciudadanos diariamente y que controlan y oprimen su vida a cada momento sin que se den cuenta; cada campanada conlleva un mandato que los ciudadanos obedecen sin reflexionar: misa, almuerzo, hora de dormir; en fin, el control total sobre sus vidas y sus acciones. Este ''monstruo'' al servicio del control eclesiástico es diferente de los monstruos urbanos que repelen a los pobladores de las grandes ciudades europeas; sin embargo en uno y otro caso se perciben como entidades alienantes.

Aunque la novela de Martín Gaite no ofrece soluciones explícitas, sí triunfa en su denuncia del sistema. De hecho se vislumbra un atisbo de solución, o por lo menos una esperanza de cambio, que se manifiesta en el hecho de que varios de los personajes logran escapar a su destino. Hay también en la obra una fe en la capacidad transformadora de la escritura: Natalia escribe para combatir, para salirse de, los moldes que la sociedad le impone. Es audaz la manera en que la escritora hace referencia al poder de la palabra como manera de oponer resistencia al gobierno. Aunque la importancia de la palabra no se da sólo del lado de la resistencia, sino que también está presente en el lado opresor: novelas como *Tiempo de silencio* y *La piqueta* ponen de relieve que la palabra es un método de control que usa el poder, especialmente sobre los pobres: a través de circulares de arresto, títulos de propiedades y órdenes de demoler las chabolas (asentamientos humanos irregulares).

Entre visillos ofrece la imagen de una ciudad paralizada a la que el progreso no ha llegado, un lugar donde casi todo el mundo se conoce y

las relaciones se sustentan por la tradición. Sin embargo, en esta ciudad no hay un verdadero sentido de comunidad: los habitantes no comparten el espacio, sino que se deslizan por él como autómatas, obedeciendo a un deseo siempre ajeno. En este sentido, queda subvertida la idea noventayochista de la pequeña ciudad de provincia como una entidad protectora y nutriente para dar lugar a la imagen de un pequeño infierno alienante y opresor.

En *Tiempo de silencio* también aparece la ciudad de fines de los cuarenta, la época de mayor represión de la dictadura franquista. En un largo pasaje al principio de la novela, el autor resume la vida madrileña en toda su abyección:

> Hay ciudades tan descabaladas, tan faltas de sustancia histórica, tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en desiertos, tan parcamente pobladas por una continuidad aprehensible de familias, tan lejanas de un mar o de un río, tan ostentosas en el reparto de su menguada pobreza, tan favorecidas por un cielo espléndido que hace olvidar casi todos sus defectos, tan ingenuamente contentas de sí mismas . . . tan desasidas de una auténtica nobleza, tan pobladas de un pueblo achupado . . . tan insospechadamente en otro tiempo prepotentes sobre capitales extranjeras dotadas de dos catedrales y de varias colegiatas mayores y de varios palacios encantados . . . tan abundantes de torpes teólogos y faltas de excelentes místicos, tan llenas de tonadilleras y de autores de comedias de costumbres, de comedias de enredo, de comedias de capa y espada . . . (13-14)

Este pasaje ofrece una visión patética de la ciudad. Da la imagen de un lugar donde la historia no transcurre y donde lo único que queda por hacer es repetir la misma comedia.

Al igual que Martín Gaite, Martín-Santos usa técnicas innovadoras en la presentación de esta sociedad infernal. Experimenta con la perspectiva, usa técnicas cinematográficas, y un lenguaje que llama la atención sobre sí mismo. Esto último es de suma importancia en la novela. Martín-Santos, a través de un vocabulario muy elaborado señala que la novela, al igual que todo lo demás en la sociedad, es un constructo humano y que como tal puede ser deconstruido. Todo lo que está en forma escrita y que se ha elevado a nivel de verdad incontestable, como la religión o la ley, es tan artificial como la novela. El autor abre así una brecha por la que se puede cuestionar y replantear la sociedad. Por otra parte, el discurso tan trabajado de Martín-Santos parodia el discurso altisonante y estetizado del fascismo, que esconde una ideología que sirve de herramienta a la opresión.

Otro uso subversivo al que Martín-Santos somete el lenguaje se da en el empleo del discurso bíblico. El narrador describe la entrada de Pedro y

Amador en el mundo de las chabolas en términos de las profecías de Moisés sobre el monte Sinaí. A través de la parodia queda expuesta la sórdida realidad de las chabolas, la cual se va haciendo más infernal a medida que continúa la descripción, y se subvierte el discurso religioso del franquismo. Martín-Santos también se apropia del modelo discursivo científico, que es el más frecuente en la novela. El discurso científico se contrapone a la realidad patética de la vida en el Madrid de esa época, especialmente la vida en los ''barrios bajos'' donde las personas viven en condiciones infrahumanas. De ahí el comentario irónico del autor: ''Que la ciencia es una palanca liberadora de las infinitas alienaciones'' (206). Esta alusión al progreso, o mejor dicho a la falta de él, permite volver sobre el tema de la Modernidad y señalar que España no goza de los adelantos de que gozan otros países y que los pocos que existen no benefician de igual modo a todos sus ciudadanos.

Tiempo de silencio es definitivamente una de las novelas representativas de la experiencia urbana en la España de la posguerra. También en *La piqueta* de Antonio Ferres se ve la problemática que representó en Madrid el creciente flujo inmigratorio del campo a la ciudad en la posguerra. El Madrid en que se desarrollan estas dos novelas se caracteriza por la autarquía económica, la represión feroz, la miseria urbana y el crecimiento moderado de la economía. La ruina del campo causa un éxodo tremendo hacia las grandes ciudades, especialmente Madrid, donde la falta de viviendas produce el desarrollo masivo del chabolismo.[6]

De igual manera que en *Entre visillos* la ciudad de provincia refleja aspectos de la situación de España durante la posguerra, en *Tiempo de silencio* y en *La piqueta* las chabolas representan no sólo la realidad de un gran problema social, sino que actúan como un microcosmos que recrea los males sociales que afectan a la nación. Así, en *Tiempo de silencio* Amador relata a Pedro la situación en que se encuentra el Muecas al emigrar a Madrid:

> Cuando se vinieron del pueblo yo ya se lo dije, que no encontraría nunca casa. Y ya estaba cargado de su mujer y de las dos niñas. Pero él estaba desesperado. Y desde la guerra, cuando estuvo conmigo, le había quedado la nostalgia. . . . Y él se empeñó en venirse. A pesar de que se lo tenía advertido, que no viniera, que la vida es muy dura, que si en el pueblo es difícil aquí también hay que buscársela, que ya era muy mayor para entrar en ningún oficio, que sólo quieren mozos nuevos. Que, sin tener oficio, iba a andar a la busca toda la vida, que nunca encontraría cosa decente. (32)

De modo similar, en *La piqueta* Andrés y su familia llegan del interior de la península a Madrid, donde con gran esfuerzo levantan una chabola que carece de agua, electricidad y demás equipamientos urbanos.

Andrés tiene trabajo, pero le preocupa la orden reciente de derrumbar las últimas chabolas construidas. En la novela no se explica a qué se debe esta orden pero se puede deducir por la fecha de publicación de la novela (1959) que ya el plan de construcción de viviendas sociales (el Plan de Urgencia Social que pretende la erradicación de las chabolas) se había puesto en marcha, y que el terreno de las chabolas tal vez fuera a ser utilizado para este tipo de construcción.

Un aspecto del franquismo que vimos en *Entre visillos* y que se da también en *Tiempo de silencio* y en *La piqueta* es la manera en que las instituciones legales tienden a reproducir el sistema represivo al mismo tiempo que contribuyen a legitimar su hegemonía. En *Tiempo de silencio* no sólo lo hacen las instituciones legales, sino que incluso dentro del submundo de las chabolas las personas tienden a reproducir las reglas de la sociedad. Como bien hace notar Sheri Spaine Long, "we experience the *chabolas* as a society within itself" (102), en que se reproducen las relaciones de poder. Muecas, uno de los habitantes de las chabolas, es a la vez oprimido y opresor. Es oprimido por los dueños del terreno y por la sociedad en general, pero al mismo tiempo representa una caricatura del dictador, puesto que por medio de la violencia obliga a los miembros de su familia a ser cómplices de sus relaciones incestuosas con Florita y de su muerte a causa de un aborto provocado.[7] En *La piqueta* también vemos la desigualdad de condiciones entre los habitantes de las chabolas. Los últimos que llegaron, la familia de Andrés, son los que peor viven. Otros, como por ejemplo el trapero, no sólo viven mejor, sino que explotan a los demás.

Las relaciones entre opresores y oprimidos no están presentadas de modo maniqueo: presentarlas así sería santificar el comportamiento de los oprimidos, impidiendo una verdadera comprensión del grado de internalización que sufren bajo la dictadura. Martín-Santos y Ferres comprenden esto y sus novelas reflejan unas relaciones mucho más complejas que muestran cómo también dentro del submundo de las chabolas existe la división de clases y la explotación del hombre por el hombre.

La crisis de la vivienda en Madrid se presenta como amenazante para el orden político, ya que, por su inestabilidad y volatilidad, estas áreas urbanas se prestan para convertirse en escenarios para la realización de un proyecto político alternativo. Dice José B. Monleón en su ensayo "El círculo infernal de Antonio Ferres": "Basta, por tanto, presentar el derrumbe de una chabola, en *La piqueta*, con la respectiva movilización de gente para subvertir ese contexto de inmovilidad" (150). Y de hecho hay varios indicios en las dos obras que apuntan a una incipiente rebelión. En las dos novelas vemos una serie de desclasados que constantemente transgreden el sistema: alcoholismo, prostitución, incesto y robo se presentan como amenaza para el poder. Además, estos seres, en su lucha por sobre-

vivir, crean continuamente nuevas formas de comunidad y de solidaridad. Es cierto que a menudo los personajes sienten temor a apoyar a sus vecinos: "La gente tenía miedo a hacer causa común con Andrés y su mujer, a opinar, a decir nada. . . . Temían a que los echaran, que los volvieran a sus pueblos por la menor causa" (115). Pero, a pesar del miedo, sienten rechazo por el orden, aunque este rechazo no llega a cuajar en toma de conciencia. Los personajes de *La piqueta* se rebelan interiormente ante las injusticias; sin embargo, no pueden actuar porque no saben contra quién dirigir su indignación. Tal es el caso de Andrés, que ve acercarse el día en que van a derrumbar su chabola y no sabe cómo defender su territorio: "Se sentía impotente. *No sabía contra quién luchar*" (131; el énfasis es mío).

Ese mismo día Andrés quiere saltar la tapia de un edificio elegante para robar, pero no logra saltarla y termina cayéndose. De nuevo vemos cómo la mole arquitectónica esconde una narrativa de divisiones de clase: la tapia es el límite que Andrés no puede cruzar; lo que está al otro lado y no se conoce es más poderoso que él, es el mundo burgués que para sostenerse tiene que permitir que gente como Andrés no tenga dónde vivir. La tapia funciona aquí como el símbolo y el límite de las fuerzas de Andrés.

El descontento que existe entre los oprimidos es bien marcado a través de toda la obra. Juana, otra habitante de las chabolas, está llena de odio porque su novio, un "chico bien" la abandonó al enterarse de que estaba embarazada. Juana se da cuenta de que su situación no es muy diferente a la de Andrés y adquiere conciencia de que existe una causa común: "tenía ganas de que pasara algo y de que la gente, los vecinos, se revolvieran contra los de la piqueta. . . . *Le parecía como si lo del derribo y lo que a ella le ocurría fueran una misma cosa*" (191-92; énfasis mío).

En las dos novelas, las condiciones precarias en que viven los habitantes de las chabolas, la falta de equipamientos urbanos y la desmoralización de los vecinos, cuestionan la idea de progreso y de modernidad y presentan una amenaza a la estabilidad sociopolítica. Esta forma inadecuada de vida representa el fracaso rotundo del sistema franquista.

A pesar de la realidad espantosa que presentan estos dos escritores, en ambas novelas hay numerosos atisbos de una proyección utópica. Pedro, en *Tiempo de silencio*, desea fervientemente que el cáncer de los ratones no sea "hereditario" sino viral, porque así podría inventar una vacuna para su curación. Esto se opone a la ideología fascista que se apoya en conceptos de raza y herencia para defender el atraso moral y mantener el *status quo*. La posibilidad de una cura en esta novela abre una brecha hacia la esperanza de un cambio.

En *La piqueta* también se esboza la posibilidad de subversión del sistema: la solidaridad de Luis y la rabia colectiva que padecen los persona-

jes insinúan la posibilidad de que se unan para conseguir sus reivindicaciones.

Dice Manuel Castells que la dimensión más profunda de la crisis urbana de Madrid fue:

> la ruptura de las relaciones sociales, los obstáculos crecientes a la solidaridad y al trato interpersonal, por medio de la supresión de los festejos populares, la eliminación de las actividades artesanales tradicionales, la represión de cualquier tipo de asociación y la imposibilidad material y legal de celebrar reuniones amplias. (200)

Es curioso notar que el aislamiento y la despersonalización de los barrios no pudo sostenerse por tiempo indefinido. La crisis dio lugar a luchas reivindicativas en las áreas afectadas, que desembocaron en la construcción masiva de viviendas sociales primero y, luego, en la renovación del centro urbano, la protección del medio ambiente y otros cambios que hacen de los movimientos de vecindad verdaderos agentes de cambio social. Martín-Santos tenía razón: "los tumores" no eran hereditarios.

Es nuestra conclusión que el Modernismo como expresión cultural de la Modernidad gira en torno a problemáticas diferentes en diversas regiones. Hemos visto cómo España, que estaba cerrada totalmente al progreso económico y cultural bajo el sistema represivo y dictatorial de Franco, desarrolla una literatura de resistencia que expone y rechaza la visión fascista que celebra el valor, la fuerza y la violencia como formas de mantener el ideal patriótico.[8] Una cosa que sobresale de esta literatura es que la represión no logró silenciar las fuerzas que no compartían los ideales del nuevo orden. A pesar de la obsesión con la censura, los escritores logran eludir las normas dictadas por el gobierno y proponer nuevas formas de imaginar la *comunidad* que se proyectan hacia un *futuro*. Es esta proyección positiva hacia el futuro la que propone Raymond Williams que se debe de rescatar de la producción del Modernismo para volvernos a orientar en nuestra época y continuar los proyectos interrumpidos. Esta es la visión que hemos rescatado de la novela española moderna y que hemos incorporado a la visión mundial: un lugar (España) que a pesar de su historia ha sido capaz de ver en sus ciudades la posibilidad de vivir en comunidad y de compartir una cultura.[9]

Mercedes Limón
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Algunos críticos teóricos como Jurgen Habermas piensan que el Modernismo es un proyecto inconcluso que se extiende hasta hoy día. Otros sitúan su conclusión alrededor de los años cincuenta y consideran la producción estética desde esa fecha hasta ahora como perteneciente a la posmodernidad. En este ensayo consideraremos la Modernidad como algo que va desde Descartes hasta el momento presente.

2. Ver Raymond Williams, *The Politics of Modernism: Against the New Conformists.* También ver su ensayo *Country and City in the Modern Novel.* De Andreas Huyssen y David Bathrick, ver el libro *Modernity and the Text.*

3. Se debe tomar en cuenta que la experiencia de ambos escritores es diferente, ya que Salinas estaba exiliado y Lorca no. Sin embargo, el exilio, al propiciar la imposibilidad de retornar, debería aumentar la sensación de aislamiento en Salinas, y no lo hizo: Salinas se sintió muy bien acogido por esta ciudad.

4. Resulta contradictorio que pese a dárselas de "moderno" Ortega caiga en las mismas ideas del 98. Para una explicación más detallada de cómo la ideología de los escritores del 98 (y especialmente de Ortega) contribuyeron al régimen fascista, ver el libro de Jo Labanyi, *Ironía e historia en "Tiempo de silencio."*

5. El casino (como aparato productor de matrimonios y manipulador de ideas) es otro de los edificios que ejercen poder controlador en la novela y que por falta de espacio no analizaremos en este ensayo.

6. Manuel Castells, en su libro *Crisis urbana y cambio social*, define el chabolismo como "el producto resultante de la conjunción de varios procesos: la lucha por la supervivencia de los inmigrantes que tienen que estar en Madrid para subsistir, pero a quienes el sistema no ofrece ningún recurso para obtener vivienda: autoconstruyen su vivienda y su barrio, creando la ciudad allí donde ni el capital ni el Estado son capaces de hacerlo; por otro lado, el proceso se ve favorecido por la doble especulación de los propietarios del suelo, que aprovechan la crisis: venta o alquiler del terreno a precios exorbitantes a corto plazo; proyección hacia una futura utilización del suelo urbanizado sin costo para ellos mediante el esfuerzo personal y la lucha colectiva de los chabolistas" (210).

7. Cabe mencionar aquí que el incesto en la novela funciona como comentario a la autarquía. El incesto se presenta como una metáfora de una España que se ha encerrado al mundo exterior y que se consume a sí misma.

8. Debemos notar que a pesar del gran desarrollo de la novela social después de la Guerra Civil, no todos los escritores resisten la dictadura. Como se mencionó anteriormente, fuera de España también hay corrientes contradictorias que dan expresión al Modernismo: dentro del mismo movimiento existieron facciones profascistas como los futuristas, cuyo rasgo central es la estetización de la tecnología. Esto a simple vista puede parecer inocente, pero no si se examina bajo la premisa de que la tecnología no tiene calidad neutra sino que existe en sociedad y quien la produce es el sector dominante.

9. Quisiera expresar mi agradecimiento al profesor C. Brian Morris por compartir conmigo su bibliografía sobre la ciudad, y al profesor José B. Monleón por sugerirme la lectura de Castells. Mi gratitud también se extiende a mis compañeros Vicente Carmona y Francisco Vivar por su apoyo incondicional y sobre todo por el buen humor y simpatía con que soportaron mi constante asedio con preguntas sobre el tema.

OBRAS CITADAS

Azorín. *Castilla: La ruta de don Quijote.* Madrid: EDAF, 1984.

Castells, Manuel. *Crisis urbana y cambio social.* México: Siglo Veintiuno, 1981.

Ferres, Antonio. *La piqueta.* Barcelona: Destino, 1959.

García López, José. *Historia de la literatura española.* Barcelona: Vicens-Vives, 1987.

García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York.* Madrid: Cátedra, 1989.

_________. *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana* [1929-1930]. Ed. Christopher Maurer. Madrid: Alianza, 1985.

Huyssen, Andreas y David Bathrick. *Modernity and the Text.* New York: Columbia UP, 1989.

Labanyi, Jo. *Ironía e historia en "Tiempo de silencio."* Madrid: Taurus, 1985.

Long, Sheri Spaine. "An Anatomy of Madrid in Luis Martín-Santos' Tiempo de silencio." Diss. UCLA, 1990.

Martín Gaite, Carmen. *Entre visillos.* Barcelona: Destino, 1963.

Martín-Santos, Luis. *Tiempo de silencio.* Barcelona: Seix Barral, 1965.

Monleón, José B. "El círculo infernal de Antonio Ferres." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 13 (1988):147-65.

Morris, Brian C. "'Satan's Offerings': Cities in Modern Literature." *Renaissance and Modern Studies* 28 (1984):87-103.

Pike, Burton. *The Image of the City in Modern Literature.* New Jersey: Princeton UP, 1981.

Salinas, Pedro. *Obras completas.* Madrid: Aguilar, 1961.

Unamuno, Miguel de. *San Manuel Bueno Mártir.* Madrid: Cátedra, 1985.

Williams, Raymond. *Country and City in the Modern Novel.* W.D. Thomas Memorial Lecture, University College of Swansea, 1987.

_________. *The Politics of Modernism: Against the New Conformists.* London: Verso, 1989.

MESTER'S Team of Reviewers

Publications Received

¡Aha! Hispanic Art News. 109 (October 1991), 110 (November 1991), 111 (December/January 1992), 113 (March 1992), 114 (April 1992), 115 (May 1992).

Bezerra, Clóvis. *Preleção aos Zutopianos: Filosofia e Literatura sobre a Moral do Estado e da Sociedade*. Curitiba, Paraná: Gráfica Editora Rocha, 1991.

Billone, Vicente Atilio y Héctor Ivo Marrochi. *La actividad poética en Tucumán (1880-1970): Esquema y muestrario*. Tucumán: Grupo Literario Imagen — Grupo Editor Voces, 1985.

Brújula/Compass. (Una publicación del Instituto de Escritores Latinoamericanos, The City College of New York.) 11 (noviembre/diciembre 1991), 12 (enero/febrero 1992), 13 (primavera 1992).

Camprubí, Zenobia. *Diario: 1. Cuba (1937-1939)*. Madrid: Alianza Editorial — Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

Cardenal, Ernesto. *Los ovnis de oro: Poemas indios/Golden UFOs: The Indian Poems*. Trans. Carlos Altschul and Monique Altschul. Ed. Russell O. Salmon. Bloomington: Indiana UP, 1992.

Cebrián, Juan Antonio. *Billete de ida y vuelta*. Otero Ediciones, 1991.

Cicada: Publicación Colectiva. 2:12 (1991).

Com ensenyar català als adults. Suplement núm. 7 (juny 1991).

Culture. (Annali dell'Istituto di Lingue della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Milano.) 4 (1990).

Dactylus. (Revista Literaria. Departamento de Español y Portugués. Universidad de Texas en Austin.) 11 (1991).

Dissertações de Doutoramento. Lisboa: Universidade de Lisboa, Serviço de Documentação e Publicações, 1990.

Horizonte Asiático. 18:5 (julio/agosto 1991).

Martins García, José. *Temporal*. Gávea-Brown Publications, Center for Portuguese and Brazilian Studies, Brown University, 1986.

Morris, C. Brian, ed. *The Surrealist Adventure in Spain*. Ottawa: Dovehouse Editions, 1991.

Nuestra América. (Publicación bimestral del Memorial de América Latina de São Paulo.) 4 (noviembre/diciembre 1991).

Shalom: A pesar de todo. (Organo de los estudiantes y egresados de cursos en Israel.) 1(1991).

Tacconi de Gómez, María del Carmen. *La enseñanza de la lengua: Identidad y visión del mundo*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1991.

Teses de Doutoramento 1988/1989. Lisboa: Universidade de Lisboa, Serviço de Documentação e Publicações, 1989.

Textos: Works and Criticism/Creación y Crítica. 2:2 (September 1991).

Torre de Papel. (Literary magazine of the graduate students of the Department of Spanish and Portuguese at the University of Iowa.) 1:2 (Winter 1991).

Contributors

ROSA BELTRÁN is a doctoral candidate in Comparative Literature at UCLA, where she also received her M.A. Her B.A. in *Filosofía y Letras* is from the Universidad Nacional Autónoma de México. Her recent publications include: "Crónica de una apropiación: La lectura postmodernista de algunos textos latinoamericanos" (*Mester* 20.1) and the collection of short stories *La espera*. Currently she is working on her dissertation, entitled: "The Idea of the Americas: Utopic, Apocalyptic and Distopic Visions."

RAÚL DORRA, Professor of Literary Theory at the Universidad Autónoma de Puebla, obtained his Doctorate from the Universidad Nacional Autónoma de México. He is the author of numerous books and articles, which include: *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española, La literatura puesta en juego*, and *Hablar de literatura*. He has also published novels and collections of short stories.

MERCEDES LIMÓN, who received her B.A. and M.A. from California State University, Los Angeles, is a doctoral student at UCLA, specializing in Latin American Literature. She has published a collection of poetry entitled *Sabor de tierra amarga*, and is currently writing a novel and working on her dissertation, which focuses on post-revolutionary Cuban and Cuban-American literatures.

GERARDO LUZURIAGA is Professor of Spanish at UCLA, with a special interest in Latin American Theatre. He obtained his Ph.D. from the University of Iowa. His numerous publications include: *Popular Theatre for Social Change in Latin America* and *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro*. Currently, he is preparing studies on Rodolfo Usigli's drama and on Latin American "political lyrical theatre."

SILVIA PELLAROLO, *Licenciada* and *Profesora de Letras* from the Universidad Católica Argentina, is a doctoral student at UCLA,

where she also received her M.A. Her area of concentration is Contemporary Latin American Theatre. Among her most recent publications are "Des-centrando el sujeto escriturario en el 'Primero sueño' de Sor Juana" (*Mester* 20.2) and "El narrador ausente en *Boquitas pintadas* de Manuel Puig." At present she is doing research on Latin American political theatre.

JUAN C. RAMÍREZ is a graduate student of Latin American Literature at UCLA. His B.A. is from UC San Diego. He has published short stories in several newspapers and magazines and is currently investigating Mexico's literature of Tlatelolco.

VERÓNICA RODRÍGUEZ-SIFONTES received her B.A. from the University of the District of Columbia, and is now a graduate student at UCLA specializing in Contemporary Latin American Literature. At present she is preparing an article on Laura Antillano and doing research on women's literature of Venezuela.

CARY TALBOTT ROLES is a graduate student in Contemporary Peninsular Literature at UCLA, where she obtained her M.A. Her B.A. in Psychology and Spanish is from the University of Virginia. Currently she is doing research on women writers of nineteenth-century Spain.

SUSAN C. SCHAFFER is a Professor of Spanish at UCLA, where she also received her Ph.D. Her specialties are Mexican Literature and Latin American Women's Literature. Her many publications include "The Drug Experience in José Agustín's Fiction" and "Erupción de coincidencias: José Agustín y Malcolm Lowry frente al volcán" (forthcoming). She is currently preparing articles on Luisa Valenzuela's subversion of official discourse and on Mexico's post-Tlatelolco fiction.

SANDI THOMSON-WEIGHTMAN is a doctoral student with specialization in Peninsular Literature at UCLA, where she also obtained her M.A. Her B.A. is from Wheaton College. Currently she is investigating nineteenth-century Peninsular literature from a feminist perspective.

RUTH TOBIAS is a senior student of English at UCLA, with emphasis in Creative Writing. She has published poetry in *Piecework* and *Stone Soup*, among other publications.

Con el objeto de fomentar el diálogo con/entre nuestro público,

LAS/OS EDITORAS/ES

hemos creado una nueva sección de

CARTAS A MESTER

Querido MESTER:

A propósito del vol. 20.2, tengo una pregunta/ comentario/crítica:

....

....

....

....

Atentamente,

....

–Extensión: 1–3 páginas.
–Formato: New MLA Style Sheet.



LEARN SPANISH AND DISCOVER MEXICO

Enjoy Cuernavaca, the City of The Eternal Spring

The best way to learn a language is to live it !

INTENSIVE SPANISH COURSES IN THE HEART OF MEXICO

- 5 hours daily on language instruction including grammar, pronunciation, conversation, exercises to improve reading and writing skills and literature
- Maximum enrollment of 80 students on an area of 4000 m2
- Small groups of 5 students maximum for every level
- Classes can be held in the garden
- Modern concept of learning with emphasis on conversation
- Advanced courses for professional needs
- Courses begin every Monday all year round
- Individual course duration
- Conferences on history, culture, art and traditions of Mexico
- Lodging in selected Mexican families, hotel or apartment
- Excursions to pre-Historic ruins, cities in beautiful colonial style, wonderful beaches, museums and artistic events
- Cuernavaca is located 76 km (50 miles) south of Mexico City and has a near perfect climate with an average temperature of 21 °C (70° F)

LIVE A NEW EXPERIENCE WITH TRADITIONAL MEXICAN HOSPITALITY CHOSEN ESPECIALLY FOR YOU

DISCOVER THE WONDERS OF MEXICO ¡HASTA LUEGO!



P.O. Box 6-114, Col. Buenavista, Cuernavaca 62131, Morelos, Mexico
Laurel No. 8, Col. Rancho Cortes, Cuernavaca
Tel: (73) 11 19 15 / Fax: (73) 13 02 53
(73) 11 32 81
(73) 11 32 82

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Revista de actualidad cultural de España, Portugal y América Latina, fundada en 1946.

Director: GIOVANNI MARIA BERTINI (Università di Torino)
Subdirector: GIUSEPPE BELLINI (Università di Milano)
Secretario de Redacción: GIULIANO SORIA (Università di Torino)

Suscripción anual:

- Italia..L. 40.000=
- Estranjero..$ 35

DIRECCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y REDACCIÓN:
Via Montebello, 21 - 10124 TORINO
Tel. 011/83.25.84
(Italia)

ORDER FORM

The Journal appreciates your interest and support. Subscription fees may be made payable to "UCLA—MESTER". We can also invoice you for subscriptions.

☐ Subscription for 1 year (2 issues) beginning with

Volume________ Number________ Year__________

☐ Back issue(s):________________________________

(See subscription rates on p. 2; some issues available in photocopy only.)

Name: ________________________________

Address: ________________________________

City: ____________ State: ____________ Zip: ____________

Mail to: MESTER
Department of Spanish & Portuguese
University of California, Los Angeles
Los Angeles, California 90024

Mester quiere expresar su agradecimiento a todos / as aquellos / as que nos han prestados su apoyo en forma de

Subscripciones voluntarias

Shirley Arora
Rubén Benitez
Adriana Bergero
Verónica Cortínez
Rubina Darakjian
Sandra del Cueto
María Demello
Mayra Franco-Morán
Gloria Gálvez-Carlisle
Jeanie Gillinta
Elena Guijarro
Ann Hills
Carroll Johnson
Clara Lomas
Martha López-Wallis
Jacqueline Mitchell
Elena Mohseni
José Monleón
C. Brian Morris
Gloria Orozco
Patricia Padilla
José Pascual-Buxó
Silvia Pellarolo
Claudia Prada
Verónica Rodríguez
Cary Roles
Luis Silva
Paul Smith
Sandi Thomson
Francisco Vivar
Ted Young
Robin Zenger
Editores / as de *Mester*

Donativos

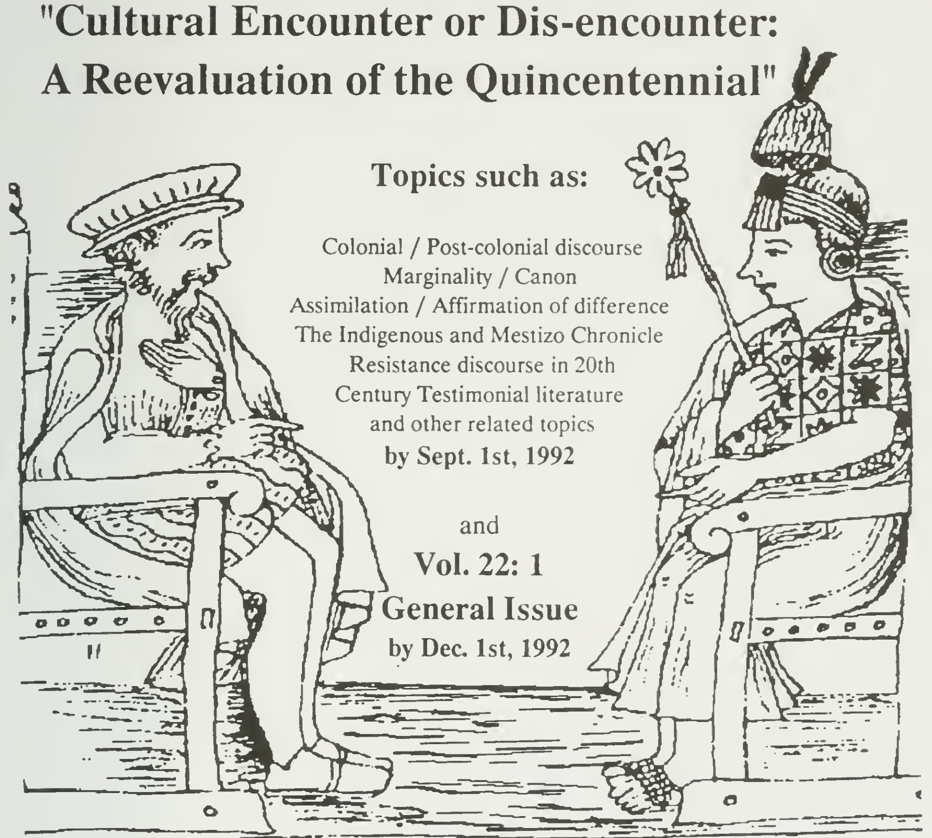
John Akers
Joaquín Gimeno Casalduero
Claudia Parodi-Lewin
Manuel Durán
Librada Hernández

MESTER

Literary Journal of the Graduate Students of the Department of Spanish and Portuguese University of California, Los Angeles

Invites Contributions for Volume 21 number 2

"Cultural Encounter or Dis-encounter: A Reevaluation of the Quincentennial"



Topics such as:

Colonial / Post-colonial discourse
Marginality / Canon
Assimilation / Affirmation of difference
The Indigenous and Mestizo Chronicle
Resistance discourse in 20th Century Testimonial literature
and other related topics
by Sept. 1st, 1992

and

Vol. 22: 1
General Issue
by Dec. 1st, 1992

To be considered for publication, manuscripts should follow the New MLA Style Sheet. Preference will be given to manuscripts which do not exceed 15 pages. The original and three copies are required for all submissions. 3.5 inch. disks in Word perfect or Microsoft Word are appreciated.

MESTER , Department of Spanish and Portuguese, University of California, 405 Hilgard Ave. Los Angeles, CA 90024